







Jph. Castillo lo inv.to I. Barcelon lo grabó.

EL TRATADO DE LA PINTURA

POR

LEONARDO DE VINCI,

Y LOS TRES LIBROS

QUE SOBRE EL MISMO ARTE

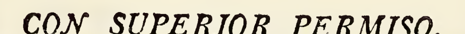
ESCRIBIÓ

LEON BAUTISTA ALBERTI:

TRADUCIDOS É ILUSTRADOS CON ALGUNAS NOTAS

POR DON DIEGO ANTONIO REJON DE SILVA,
CABALLERO MAESTRANTE DE LA REAL DE GRANADA,
Y ACADÉMICO DE HONOR DE LA REAL ACADEMIA
DE SAN FERNANDO.





CON SUPERIOR PERMISO.

EN MADRID, EN LA IMPRENTA REAL.
MDCCLXXXIV.

AL SERENÍSIMO SEÑOR
D. GABRIEL DE BORBON,
INFANTE DE ESPAÑA &c, &c.

SEÑOR.

Deuda de mi obligacion era siempre, por lograr el honor de ser indivíduo de

un cuerpo de quien es V. A. dignísimo Xefe, poner á S. R. P. qualquiera produccion de mi limitado ingenio; pero tratando ésta obra de un arte en que con no poca admiracion de los inteligentes ha adquirido el sublime talento de V. A, y su extraordinaria aplicacion tanta inteligencia y adelantamiento; es absolutamente preciso que busque éste libro su patrocinio en la benignidad de V. A.

Su amor á las bellas artes, su proteccion, y su superior discernimiento me aseguran que no será desagradable á V. A. el Tratado *mas científico de la* Pintura *que veneran los profesores, digna produccion del célebre* Leonardo *de* Vinci*, y al mismo tiempo me hacen esperar*

que premie V. A. mi aficion disimulando los errores de mi inadvertencia.

SERENÍSIMO SEÑOR.

A L. R. P. de V. A.

Su mas rendido súbdito

Diego Antonio Rejon de Silva.

PROLOGO DEL TRADUCTOR.

En todas las artes hay profesores que se contentan con ser meros prácticos, sin mas estudio que lo que comunmente ven hacer á los demas, ni mas reglas que las que les subministra su imaginacion ; pero tambien hay otros que uniendo la práctica al estudio y aplicacion, emplean su entendimiento en buscar y aprender los preceptos sublimes que dieron los hombres eminentes de su profesion, y reflexîonar profundamente sobre ellos y sobre las máxîmas que establecieron ; y de éste modo executa su mano las producciones de sus fatigas y desvelos con honor y aprovechamiento del artífice, y con universal satisfaccion y aplauso. Tal vez la Pintura será el arte que mas abunde de la una de estas dos especies, aunque no sé con qué razon se llamarán los de la primera profesores de Pintura, sino corruptores de ella. No se dirige á estos mi discurso, ni hallo en mí suficiente caudal de voces, ni tienen bastante fuerza mis argumentos y expresiones para pretender persuadirlos el grosero error que los alucina : solo hablo con los aplicados y estudiosos, con aquellos que se hacen cargo del número de ciencias que han de acompañar al arte sublime que profesan: en fin, con los Pintores Filósofos , cuyo anhelo es llegar al último grado de perfeccion en la Pintura.

Pa-

Para cooperar en quanto me es posible al aprovechamiento y utilidad de estos he traducido el Tratado de la Pintura del famoso Leonardo de Vinci, y los tres libros de Leon Bautista Alberti, que tratan del mismo arte. Instruido ya un jóven con fundamento en el dibuxo, y habiendo adquirido alguna práctica en el manejo de los colores, que es la materialidad del arte; se hace preciso que empiece á estudiar y reflexîonar sobre aquellos primores que caracterizan de divina á la Pintura, dedicándose enteramente al exâmen de la naturaleza para notar y admirar la estupenda variedad de todos los seres que la componen y constituyen su mayor belleza, observando los diversos efectos de la luz, y de la interposicion del ayre en todos los obgetos corpóreos, sacando de todo fecundidad, abundancia y amenidad para la composicion de sus obras, é imbuyéndose finalmente de las ideas sublimes de que debe estar adornado el que intente sobresalir en ésta profesion.

Los auxîlios que necesite para todo esto, juntamente con no pocos preceptos de inestimable precio, los encontrará en éste Tratado, en donde verá teóricamente, y luego podrá comprobar con la experiencia las mutaciones que causa en los cuerpos lo mas ó menos grueso del ayre que los circunda, y se interpone entre ellos y la vista, ó la mayor ó menor distancia. En él leerá ciertas y científicas reglas para la composicion, viendo el modo de enriquecer una his-

historia con la variedad oportuna de obgetos y figuras que debe tener, sin confundir la accion principal; el contraste de la actitud de todas ellas; el decoro con que han de estar, segun los personages que representan ó la accion en que se suponen; el arreglo de sus movimientos, y la armoniosa contraposicion de tintas, claros y obscuros que ha de reynar en el quadro, para que de todo resulte aquella hermosura que embelesa los sentidos del que lo mira. A cada paso hallará el documento de la contínua observacion del natural, en lo qual insiste siempre Vinci con todo conato, amonestando al Pintor á que todo lo estudie por él, para que sus obras sean hijas legítimas de la naturaleza, y no se acostumbre nunca á pintar amanerado. Finalmente todo lo que compone la parte sublime de la Pintura lo hallará el aplicado en ésta obra que con razon la miran los inteligentes como excelente y utilísima; pero antes de empezar á estudiar en ella será bien que se haga cargo de las advertencias siguientes.

Vivió Leonardo de Vinci al fin del siglo XV, y al principio del XVI; y casi en el último tercio de su vida escribió el presente Tratado de la Pintura, que igualmente que otras varias obras suyas, quedó manuscrito, y sin aquella coordinacion y perfeccion que requeria. La costumbre que tomó de escribir á lo oriental, esto es, de derecha á izquierda como los Hebreos y Arabes (segun se lee en su vida) es preci-

ci-

ciso que causase mucha dificultad para sacar la primera copia, y por consiguiente padecerian, así ésta, como las demas que despues se hicieron, varias alteraciones considerables, que serían casi imposibles de enmendar quando se hizo la edicion en Francia año 1651, que es la que se ha tenido presente para hacer ésta traduccion. Asi lo dice el editor, advirtiendo que habia tenido presentes dos copias, una de Mr. Ciantelou, á quien se la habia regalado en Italia el Caballero del Pozzo, y otra que poseía Mr. Tevenot, que aunque mas correcta que aquella, estaba sin embargo llena de errores, en especial en donde hay explicacion geométrica. En ésta parte dice que le parece haber restituido el texto original á su verdadera pureza á fuerza de trabajo; pero en las demas no es extraño que haya quedado tan confuso, como verá el Lector en varios pasages. Esto, junto con el extraordinario y antiquado estilo del autor, ha causado no pequeña confusion al tiempo de traducir la obra, habiendo sido preciso estudiar con sumo cuidado las palabras, y consultar con algunos profesores para descifrar el sentido, el qual en ciertos parages se ha quedado, á pesar de tanta diligencia, en su misma obscuridad; porque en ellos fue sin duda en donde se cometieron los indispensables errores de las copias, ó tal vez salieron informes de la mano de su autor, que no los volvió á ver para corregirlos ó aclararlos. En atencion á esto, y al mayor aprovecha-

mien-

miento y mas facil inteligencia de todos, se ha usado de alguna libertad en la traduccion para que esté el estilo mas corriente, lo que hubiera sido sumamente dificil ó tal vez imposible, si se hubiera ido rigurosamente ceñido á la inflexîon que el autor da á sus frases, y entonces quedaba la version con la misma obscuridad que el original. Para dar tambien mayor claridad al texto, y escusar todo trabajo á los lectores se han puesto varias notas que sirven en algunas partes de comentario á la obra, las quales se ponen al fin del Tratado por no afear las planas, y los números Arabes que van entre paréntesis al fin de algunas secciones advierten á dónde se ha de acudir para ver la correspondiente nota. Algunas otras que son breves se reclaman tambien con números Arabes, pero sin paréntesis, y van colocadas al fin de la plana; porque es preciso que estén á la vista para la mayor inteligencia.

Parece que Leonardo de Vinci se preciaba de muy inteligente en la Anatomía, aun mucho mas de lo que necesita y corresponde á un Pintor. Prueba de esto son algunas secciones del presente Tratado en las que explica varias partes así externas, como internas de la estructura humana; pero como en aquel tiempo estaba muy en mantillas (por decirlo asi) la ciencia Anatómica respecto de los adelantamientos con que hoy dia se cultiva, se hallan los tales pasages sumamente defectuosos y errados, cotejados con las ob-

ser-

servaciones modernas. Tal vez en ellos se habrán cometido tambien algunas faltas al copiarlos, y esto aumenta mas su error. Para no dexar, pues, defraudada la obra de un ramo de erudicion, que aunque en algunos casos (como ya se ha insinuado) no es absolutamente precisa para el Pintor, con todo no dexa de ser muy útil y amena; se ha procurado poner en donde le corresponde una nota algo dilatada que explica la materia, aunque no con toda la extension que se requiere, con arreglo á los mejores Tratados Anatómicos y observaciones modernas. A éste trabajo ha ayudado el Licenciado Don Felipe Lopez Somoza, Maestro Disecador de los Reales Hospitales; pero si alguno deseare instruirse mas fundamentalmente, puede acudir al Tratado Anatómico de Sabatier, edicion de Paris año 1775, ó á la Anatomía histórica y práctica de Lieutaud con notas de Portal, impresa en la misma Ciudad año 1776, que es de donde se ha sacado toda la doctrina para la mejor explicacion. A algunos parecerá superfluo éste trabajo; pero bien mirado, sería muy extraño que se publicasen á vista de la Real Academia de San Fernando unos pasages relativos á la ciencia que tiene tanta conexîon con el dibuxo, qual es la Anatomía, y en ellos advirtiesen los inteligentes tantos errores que se dexaban correr libremente y sin reparo alguno. Ni tampoco era decoroso á la nacion que la falta de correccion de ellos denotase ignorancia en un asunto tan importante.

En la citada edicion de Paris se tuvieron presentes varios apuntamientos de figuras que hizo el célebre Poussin y tenia el M. S. de Ciantelou, arregladas á las instrucciones que da Vinci en éste Tratado, y por ellos dibuxó Errard las que se hallan grabadas al pie del capítulo ó seccion que las corresponde, aumentando algunas con ropas que tomó del antiguo. En la presente traduccion se han suprimido algunas que no eran necesarias, y las demas las ha dibuxado D. Joseph Castillo, profesor de Pintura en ésta Corte (igualmente que la estampa del frontispicio, y los dos retratos), y aunque la actitud es la misma; por evitar la nota que ponen á las de Errard los inteligentes, se las ha dado una proporcion mas gallarda y esbelta, como conviene á unas figuras de Academia. En donde ha parecido preciso se ha consultado el natural para que salga todo con la posible perfeccion.

En lo demas, qualquier defecto que se halle en la traduccion no será por falta de cuidado y diligencia; en cuya suposicion espero lo mire con benignidad quien lo notase, lo qual me basta por suficiente recompensa de las tareas que he emprendido en beneficio de las bellas artes.

Las figuras de lineas van numeradas por su órden con números Romanos; y las humanas, aunque llevan igualmente los suyos tambien Romanos, para mayor claridad se citan de éste modo: *Lámina I, II, &c.*

Ex-

Explicacion de la estampa del frontispicio.

Minerva, madre de las artes y ciencias, está al lado de un niño dedicado á la Pintura; y mostrándole con la una mano un libro, y señalando con la otra al campo, le enseña que la instruccion de los escritos científicos, y la imitacion de la naturaleza en sus producciones le conducirán á la deseada perfeccion. Al otro lado se ve un Genio ó mancebo con varios instrumentos Matemáticos, denotando la necesidad que tiene la Pintura de la Geometría, Perspectiva &c.

La Viñeta.

Apoyada la Pintura, simbolizada en la paleta, sobre la lectura y estudio, llega indubitablemente á tener el lucimiento y alabanza merecida, que denotan los rayos de luz, y el ramo de laurel.

IN-

ÍNDICE.

La suma brevedad de las secciones en que está dividido el Tratado de la Pintura de Vinci escusa el poner índice de ellas , pues con la misma facilidad se puede hallar lo que se busca en el discurso de la obra.





J. Barcelon

VIDA
DE LEONARDO DE VINCI,
ESCRITA
POR RAFAEL DU FRESNE.

Si la nobleza de sangre, que es solo una cosa imaginaria, hace tal distincion entre los hombres que exâlta á los unos sobre los otros, ¿quién podrá dudar que la nobleza del ánimo, que consiste en la virtud efectiva, y reside en la parte que trae su origen del Cielo, no es capaz de ensalzar al hombre desde el estado mas ínfimo hasta los confines de la divinidad? Adornado Leonardo de Vinci con esta verdadera y mas esclarecida nobleza, pudo igualarse en la gloria y el honor á los hombres mas grandes de su siglo, y elevándose sobre la baxeza de su cuna, vivir, tratar y morir al lado de los Reyes y Príncipes soberanos, y dexar su nombre (prerogativa concedida á pocos) vinculado á la inmortalidad.

Nació Leonardo de Vinci en un lugar llamado Vinci, situado en el valle de Arno, mas abaxo, aunque no muy distante de Florencia; y su padre se llamó Pedro de Vinci. Este, advirtiendo la natural inclinacion de su hijo, que entre las ocupaciones de sus estudios siempre se aplicaba á dibuxar, resolvió coadyuvar á su propension y llevarle á Florencia, en donde le puso baxo la direccion de Andres Verrochio, Pintor de alguna reputacion en aquel tiempo. Admirado Verrochio del ingenio de aquel jóven, formó

de él el concepto que tanto acreditó despues el tiempo; y recibiéndolo por su discípulo, prometió á Pedro de Vinci instruir á su hijo con el cuidado y esmero que debia inspirarle la estrecha amistad que entre ambos reynaba, y segun lo merecian, á su parecer, las agradables modales y costumbres de Leonardo. Como Verrochio era, ademas de Pintor, Escultor y Arquitecto, Tallista y Platero, aprendió Leonardo en su escuela no solo á pintar, sino tambien todas las otras artes que tenian conexîon con el dibuxo: en las que se adelantó tanto, que en poco tiempo dexó atrás á su propio Maestro. De éste se lee que estando haciendo un quadro para los Religiosos de Valumbrosa que están en S. Salvi, cuyo asunto era S. Juan bautizando á Jesu-Christo, quiso que le ayudase Leonardo, y le mandó dar el colorido á un Angel que tenia en las manos unas vestiduras. Cumplió Leonardo el encargo de Verrochio con tanta maestría, que excedia su obra considerablemente á lo demas del quadro; y todos unánimes convinieron que nada podia igualar á la belleza del Angel. Quedó avergonzado Verrochio viéndose superado de un discípulo suyo tan jóven, y enfurecido contra sus pinceles, jamás volvió á manejar colores, despidiéndose para siempre de la Pintura.

Luego que salió de su escuela Leonardo, ya en edad de poderse dirigir por sí mismo, hizo en Florencia aquellas obras que refiere el Vasari, que son el carton del Adan y Eva para el Rey de Portugal, quando cometieron el pecado en el Paraíso; en el qual, ademas de las dos figuras, pintó de claro y obscuro con increible paciencia y diligencia los árboles y plantas. A instancias de su padre hizo para un labrador de Vinci, amigo de éste, en una

rodela de palo de higuera una composicion tan extraña de animales diversos, como sierpes, lagartos, grillos y langostas, que formando de todos ellos un solo monstruo, parecia tan horrible y espantoso, que como si fuese la cabeza de Medusa, pasmaba á quien lo miraba. Pero juzgando el padre que una obra como ésta no merecia estar en manos de un labrador, la vendió á unos Mercaderes, de quienes la compró luego el Duque de Milan por trescientos ducados. Pintó un quadro con una Ntra. Señora hermosísima, y entre otras cosas representó un frasco lleno de agua con algunas flores dentro, sobre las quales pintó con admirable artificio el rocío; cuya obra paró luego en poder del Papa Clemente VII. Hace mencion tambien el Vasari de un dibuxo que hizo Leonardo en un papel para un íntimo amigo suyo llamado Segni, en el qual representó con extraordinaria invencion y con su acostumbrado primor al Dios Neptuno en medio del mar agitado en su carro tirado de caballos marinos, y acompañado de monstruosos peces, Tritones y otras cosas imaginarias que le parecieron á propósito en aquel asunto.

Aqui observarémos que aunque Leonardo supo muy bien en lo que consistia aquella divina proporcion que es madre de la belleza, tanto que la gracia de sus figuras inspiraba amor á quien las miraba; no obstante se aficionó de tal suerte á pintar cosas extravagantes y ridiculizadas, que si veía por casualidad á algun hombre del campo con fisonomía extraordinaria y rara, de modo que tocase en lo ridículo, lo iria siguiendo un dia entero embelesado con la particularidad de aquel obgeto, hasta que concibiendo una idea idéntica de aquella cara, volvia á su casa, y la retrataba como si la tuviese presente. Y dice Paulo Loma-

zo en su libro 6.° de la Pintura que en su tiempo tenia Aurelio Lovino cincuenta cabezas de estas dibuxadas en un libro de mano de Vinci. Por éste estilo está pintado el quadro que hay en París, y se conserva entre otros muchos en el Palacio de las *Tuilleries* al cuidado de Mr. Le Maire, Pintor, como todos saben, de no muy comun habilidad, que representa á dos ginetes en accion de arrebatar violentamente á otros dos una bandera: éste grupo componia parte de una obra mucho mayor que era el carton que hizo para el salon del Palacio de Florencia, como adelante se dirá, y por su hermosura lo pintó en pequeño con sumo gusto y aficion: y ademas del fuego de los caballos y la bizarría de los trages se ven las cabezas de los combatientes con semblante tan furioso, tan ardiente y colérico, y con ademan tan extraordinario y particular, y (como suele decirse) con tal *caricatura*, que al mismo tiempo causan espanto y risa á quien los mira.

Volviendo á las primeras obras de Leonardo, dice el Vasari que empezó la cabeza de Medusa en un quadro al óleo de extraña invencion, la qual quedó sin concluir. Empezó tambien una adoracion de los Reyes Magos en que habia algunas cabezas bellísimas; pero jamas la concluyó, como por lo comun sucedia á todas sus obras: porque como era hombre de infinitas noticias y bellas ideas, vivísimo por naturaleza, y de un ingenio muy fecundo, lo mismo era dar principio á una obra, que ya le venia al pensamiento el emprender otra. Ademas del arte de la Pintura, de que hacia profesion con tanto esmero y diligencia, se aplicaba tambien á la Escultura, y modelaba con perfeccion. Era excelente Geómetra, y en la Mecánica siempre andaba ideando nuevas máquinas de que fue in-

ven-

ventor. Era muy inteligente en la Arquitectura, y nadie le aventajaba en la Perspectiva ni en la Optica. Estudió tambien las propiedades de las yerbas; y penetrando su ingenio hasta los Cielos, se aplicó á la Astronomía, é hizo varias observaciones acerca del movimiento de las estrellas. En la Música se adelantó admirablemente, y llegó á cantar y tañer con tal destreza, que excedió á todos los Músicos de su tiempo; y para que no le faltase habilidad alguna, con el mismo furor que Apolo le inspiró para la Pintura y Música, le favoreció para la Poesía; pero habiéndose perdido todas sus composiciones métricas, solo nos ha quedado el siguiente Soneto moral.

Chi non puo quel che vuol, quel che puo voglia,
Che quel che non si puo, folle è volere,
Adunque saggio è l' huomo da tenere
Che da quel che non puo suo voler toglia.
Però ch' ogni diletto nostro e doglia
Stà in si, e no, saper, voler, potere,
Adunque quel sol puo che co' l dovere
Ne trahe la ragion fuor di sua soglia.
Ne sempre è da voler quel che l' huom puote,
Spesso par dolce quel che torna amaro;
Piansi gia quel ch' io volsi, poi ch' io l' hebbi.
Adunque, tu lettor di queste note,
Se à te vuoi esser buono, è à gl' altri caro,
Vogli sempre poter quel che tu debi.

Tambien se exercitaba en otras varias habilidades, porque era en extremo aficionado á los caballos, que manejaba con primor; y siendo igual la agilidad y robustez de

sus

sus miembros á la gallardía de su presencia y á la gracia de sus acciones, consiguió superior destreza en la esgrima. Pero sobre todo gustaba de conversar con sus amigos, y tenia tal atractivo en su trato, y tanta felicidad y urbanidad para explicarse, que arrastraba tras sí el ánimo de quien le escuchaba.

Un número tan no visto de prendas, y un caudal tan grande de ciencia hizo resonar el nombre de Leonardo por toda Italia, y movió á Ludovico Sforcia, llamado el Moro, favorecedor de todos los hombres de talento con quienes mostró muy bien su liberalidad, á proponerle que fuese á Milan, señalándole quinientos escudos de renta al año. Lo primero que hizo aquel Príncipe fue crear una Academia de Arquitectura, en la que introduxo á Leonardo, quien aboliendo desde luego el modo de fabricar á la Gótica, establecido en aquella Ciudad cien años antes baxo la direccion de Michêlino, abrió el camino para que volviese éste arte á su primitiva y antigua pureza. Ocupóse por órden de dicho Príncipe en la conduccion de las aguas del Ada hasta Milan, formando aquel canal navegable que vulgarmente llaman el *navio de Mortesana*, á quien se le agrega un rio tambien navegable por espacio de mas de doscientas millas hasta los valles de *Chîavena* y *Valtelina*. La empresa era tan dificil como importante, y digna del sublime ingenio de Leonardo, por la noble emulacion que causaba el gran canal que doscientos años antes se hizo en tiempo que era República Milan, á la otra parte de la Ciudad, en cuyas aguas que toma del rio Tesino, se navega hasta Milan, y con ellas se riega toda la campiña. Venció Leonardo todas las dificultades que se suscitaron, y por medio de muchas esclu-

clu-

clusas hizo navegar con toda seguridad los barcos por montes y valles.

No contento el Príncipe con los beneficios que hizo al Estado Leonardo como Arquitecto y como Ingeniero, quiso tambien que lo adornase como Pintor con alguna obra primorosa de su mano. Mandóle, pues, que en el refectorio de los PP. Dominicos de Sta. Maria de Gracia pintase la Cena de Jesu-Christo con los Apóstoles, cuyo asunto desempeñó Leonardo con tanta excelencia, que se miró luego como un milagro del arte. En efecto apuró en ésta pintura los primores del pincel de tal modo, que todos á una voz confiesan que nada puede aventajarla ni en dibuxo, ni en expresion, ni en diligencia, ni en colorido. Y en especial pintó con tanta belleza las cabezas de los Apóstoles, particularmente la de ambos Jacobos, que al llegar á la de Jesu-Christo, viendo que no era posible darla mayor perfeccion, enfadado la dexó en bosquexo.

Parecíale al Prior del Convento que duraba mucho la obra del quadro, y se quexó varias veces á Leonardo de su tardanza, y aun al mismo Duque, quien hablando con Leonardo de ello, supo que solo faltaba para la total conclusion acabar la cabeza de Christo y la de Judas; pero como no podia formar una idea justa de la infinita belleza del Hijo de Dios, no le era posible expresarla con el pincel. La cabeza de Judas, añadió Leonardo, como que es hijo del Infierno la tengo ya en el pensamiento, y no dexa de subministrarme idea para ella el gesto de este Frayle, que tan groseramente nos ha importunado á ambos.

Executó con mucha felicidad la expresion de la sospe-

pecha que concibieron los Apóstoles de querer saber quien era el que habia vendido á su Maestro, segun escribe el Vasari, y dice Lomazo (que tenia ésta pintura tan presente, como que habia hecho una copia de ella para San Bernabé de Milan) que en cada rostro se advertia la admiracion, el espanto, el dolor, la sospecha, el amor y otros varios afectos que agitaban sin duda entonces el corazon de los discípulos; y en Judas se notaba la traycion que maquinaba con un rostro propio de un facineroso. Esto dá á entender lo bien que sabía Leonardo las diferentes alteraciones que causa en el cuerpo la agitacion del ánimo, que es lo mas delicado y dificultoso del arte, y por consiguiente lo menos practicado. Era ésta obra digna de permanecer para siempre; pero estando pintada al óleo en una pared húmeda, duró muy poco: de modo que hoy se halla casi del todo destruida. Quando Francisco I fue á Milan, quiso que se buscaran todos los medios posibles para llevarla á Francia, y enriquecer con ella aquel Reyno; pero como la pared en que estaba era muy gruesa, y tenia de alto y de ancho treinta pies, salieron inútiles todas las tentativas. Es verosimil que éste Monarca mandase sacar alguna copia, y tal vez será la que hoy se vé en la Parroquial de San German, clavada en la pared á mano izquierda, conforme se entra en la Iglesia por la puerta del mediodia. En el mismo refectorio en donde pintó la Cena Leonardo, retrató del tamaño natural al Duque Ludovico, y á la Duquesa Beatriz su esposa de rodillas, y delante de ellos sus hijos, y á la otra parte un Crucifixo. Pintó tambien un nacimiento en una tabla para un Altar por mandado del mismo Duque, cuyo quadro se regaló luego al Emperador.

Entre las varias ocupaciones de Leonardo durante su mansion en Milan, fue de mucha importancia el estudio que hizo de la Anatomía, en cuya ciencia, con el auxîlio de Marco Antonio de la Torre, Catedrático de ésta facultad en Pavia, adquirió un gran conocimiento, y dibuxó un quaderno de figuras anatómicas, que vino á parar despues en manos de su discípulo Francisco Melzi. Dibuxó tambien para un cierto Gentil Borri, Maestro de esgrima, de cuya habilidad se preciaba igualmente Leonardo, un libro entero de figuras batallando á pie y á caballo, en donde estaban expresadas las reglas de la verdadera destreza. Escribió tambien para el adelantamiento de su Academia de Milan varias obras sobre diversas materias que estuvieron olvidadas mucho tiempo, y enteramente desconocidas en la familia de los Melzis en su casa del *Vávero*, y luego fueron á poder de varios sugetos, como acaece á casi todos los libros; porque un tal Lélio Gavardi d' Asola, Prepósito de S. Zeno de Pavia, pariente cercano de Aldo Manucio que enseñaba las letras humanas á dichos sugetos, como entraba con freqüencia en la casa, tomó trece volúmenes, y se los llevó á Florencia con la esperanza de que el Gran Duque se los compraria á muy alto precio. Pero habiendo muerto éste Príncipe por aquel tiempo, marchó Gavardi á Pisa, y hallando alli á Juan Ambrosio Mazenta, Caballero Milanes que estaba estudiando, escrupulizó de tener en su poder aquellos libros, y le suplicó los restituyese á los Melzis quando volviese á Milan. Hízolo asi; pero marabillándose Oracio Melzi, cabeza de la familia, de la escrupulosidad de uno y otro, se los regaló á Juan Ambrosio, quien los conservó en su casa. Gloriábanse los Mazentas de ésta pose-

sion, y los enseñaban á todos; y habiendo dicho á Melzi Pompeyo Leoni, Escultor del Rey de España, lo mucho que valian aquellos libros, le prometió que lograria muchos honores y gracias, si recuperándolos se los regalaba al Sr. Felipe II. Movido Melzi con ésta esperanza pidió con la mayor sumision á Güido Mazenta hermano de Juan Ambrosio, le volviera aquellos libros del Vinci. Dióle siete de ellos Mazenta, y se quedó con seis, uno de los quales lo regaló al Cardenal Borromeo para la Biblioteca Ambrosiana, y otro á Ambrosio Figgini, quien lo dexó al tiempo de morir á su heredero Hércules Bianchî. Carlos Emanuel Duque de Saboya tuvo otro de estos libros, y los otros tres fueron á poder de Pompeyo Leoni por muerte del referido Güido; y Leoni los dexó á su heredero Cleodoro Calchî, quien los vendió por trescientos escudos á Galeazo Leonato.

Solía Leonardo retirarse á la casa de campo de Vávero quando queria filosofar, ó aplicarse á alguna cosa seria; y es constante que vivió alli mucho tiempo en compañía de Francisco Melzi su discípulo. Abaxo se pondrá un índice de las obras que escribió.

Despues de la muerte del Moro, acaecida en el año 1500, á quien llevaron prisionero á Francia, en donde murió en la torre de *Loces*, con motivo de las guerras que se originaron, se entibió mucho en Milan el estudio de las bellas Artes, y fue deshaciéndose poco á poco la Academia establecida, en la qual habian salido sobresalientes en la Pintura Francisco Melzi, Cesar Sesto, Bernardo Lovino, Andrea Salaino, Marco Vegioni, Antonio Boltrafio, Paulo Lomazo y otros Milaneses, que todos seguian la escuela de Vinci; de tal manera que muchas

chas veces no solo entonces, sino tambien ahora se estimaron y vendieron muchas obras suyas por de Leonardo, especialmente las de Sesto y Lovino, que fueron los que mas imitaron la manera de su Maestro. Con todo hubiera sin duda sobrepujado á los demas Lomazo, si no le hubiera faltado la vista en lo mas florido de su edad, como lo habia ya predicho Gerónimo Cardano: y ya que no podia dedicarse á la pintura con la mano, se dedicó con el entendimiento, y siendo ciego compuso aquellos libros tan estimados de los que tienen vista, en los que á cada paso propone á Vinci como idea de un verdadero y perfecto Pintor.

Quando pasó á Milan Luis XII Rey de Francia, (que fue un año antes de la prision del Moro) habiendo suplicado á Vinci los sugetos principales de la Ciudad, que inventase alguna máquina extraña y magnífica para cortejar y obsequiar á aquel Príncipe, hizo un Leon con tal arte, que despues de haber dado muchos pasos por sí en una sala, se paró delante del Rey, y luego abriéndose él mismo el pecho, arrojó una infinidad de lises de que estaba lleno. En las obras de Lomazo, lib. 2.° cap. 1.° se lee que esto lo hizo para Francisco I, pero fue error del copiante; porque quando éste Monarca entró en Milan fue el año 1515, en cuyo tiempo estaba Leonardo en Roma, como mas abaxo se verá.

Las revoluciones de Lombardía y las desgracias de los Sforcias, protectores de Leonardo, le obligaron á dexar á Milan y volverse á su patria Florencia, en donde lo primero que hizo fue aquel carton de la Virgen con Jesu-Christo, Sta. Ana y S. Juan, que para verle corria á gran priesa el pueblo. Este carton lo llevó Leonardo á

Francia, donde quiso el Rey que le diese el colorido. Despues hizo el retrato de Lisa, muger de Francisco Giocondo que generalmente llamaban la *Gioconda*, y se halla en Fontainebleau junto con otros muchos quadros de estimacion, por haberlo comprado Francisco I en quatro mil escudos. Dicen que tardó Leonardo quatro años en concluir éste retrato, y aun quedó sin acabar del todo; porque era de tan delicado gusto y de un ingenio tan sutil, que para llegar á la verdad de la naturaleza, buscaba siempre excelencia sobre excelencia, y perfeccion sobre perfeccion, y no contentándose nunca con lo que habia hecho por bello que fuese, procuraba adelantar siempre mas y mas. Mientras que pintaba éste retrato hacia que hubiese al rededor de Lisa gentes con instrumentos de Música cantando con algazara para que siempre estuviese alegre, y no la sucediera lo que regularmente acaece en todos los retratos que están melancólicos. Y en efecto en el semblante de éste se advierte un gesto tan alegre, que, como dice Vasari, mas parece á la vista cosa divina que humana. Hay tambien en Fontainebleau otro retrato de mano de Vinci que dicen que es de una Marquesa de Mantua. Es tambien hermosísimo el de Ginebra de Amerigo Benci, doncella de singular belleza en aquellos tiempos. No se debe omitir la Flora que pintó con tan admirable suavidad y con ademan tan divino, la qual se conserva en París en poder de un particular.

Debiéndose adornar la sala del Consejo en Florencia ácia el año 1503, se eligió por decreto público á Leonardo para que la pintara. Para éste efecto hizo un carton con delicado arte y graciosa expresion que representaba una historia de Piccino. Empezó á pintar la obra al

óleo,

óleo, y quando ya llevaba la mitad advirtió que por haber puesto una imprimacion muy fuerte saltaba todo el color de la pared, y dexó el trabajo.

En aquel tiempo, que fue en el Pontificado de Pio III, y no del segundo como dice Vasari, Rafael de Urbino que apenas tenia veinte años, y acababa de salir de la escuela de Pedro Perugino, deseoso de ver aquel tan famoso carton, y llevado del renombre de Vinci (que entonces tenia ya cumplidos sesenta años) marchó por la primera vez á Florencia. Quedó pasmado á vista de las obras de Leonardo, y ellas fueron sin duda aquel poderoso estímulo que le obligó á volar con tanta rapidez á la cumbre de la perfeccion del arte, que despues fue mirado y reverenciado de todos como el Dios de la Pintura, dexando desde entonces la manera seca y dura del Perugino para pasar á la morbidez y ternura de Vinci. Tambien presenció el jóven Rafael las historias que motivaron despues aquella tan grande enemistad entre Vinci y Miguel Angel Buonarrota, que entonces tenia veinte y nueve años, y por órden del Gobierno habia hecho otro carton para la otra fachada de la mencionada sala del Consejo, y representó en él la guerra de Pisa con varia multitud de desnudos hechos á emulacion de Vinci. Permaneció éste en Florencia hasta el año 1513, y pintó varias obras. Francisco Bochi en el libro que escribió de las bellezas de Florencia hace mencion de un quadro que en su tiempo estaba en poder de Mateo y Juan Bautista Botti, en donde habia pintada una Ntra. Señora con suma diligencia y artificio, y el Niño Jesus en los brazos prodigiosamente hermoso, que levantaba la cabeza con mucha gracia. Borghini dice que en casa de Camilo de

Al-

Albizi habia una estupenda cabeza del Bautista de mano de Vinci.

Elevado Leon X al sumo Pontificado, en quien era hereditario el amor á las Artes en especial á la Pintura, acudió Leonardo á Roma para ofrecer sus respetos á aquel Príncipe, verdadero Mecenas de los hombres hábiles. Mandóle pintar una tabla; y cuenta el Vasari que habiendo empezado Vinci con gran priesa á destilar aceytes y preparar barnices, dixo Leon X que no se podia esperar nada de quien al instante miraba á los fines sin considerar los medios de una obra. Otras muchas cosas indignas de la sublimidad del ingenio de Vinci cuenta Vasari, las quales deben tenerse por sospechosas por referirlas un apasionado tan acérrimo de Miguel Angel, el qual, como ya se ha dicho, era enemigo declarado de Vinci, y se entretenia en quitarle la reputacion con cuentos y burlas que inventaba. Hallábase Vinci sumamente disgustado con aquel ódio tan implacable, y viendo que le llamaba á su Reyno Francisco I, que se habia enamorado de sus pinturas quando estuvo en Milan, se resolvió á pesar de su avanzada edad, pues pasaba de setenta años, á abrazar un partido tan ventajoso y glorioso para él, y tomó el camino de Francia.

Sumo gusto recibió Francisco I viéndose dueño de un profesor tan hábil, como estimado y deseado; y aunque apenas podia ya trabajar por sus muchos años, fue no obstante siempre acariciado sumamente del Rey. Bien sabido es que habiendo estado enfermo muchos meses en Fontainebleau, fue el mismo Rey á visitarle; y queriendo Vinci, movido del respeto, incorporarse en el lecho y referirle su mal, le sobrevino un accidente, de lo qual en-

enternecido el Monarca le sostuvo con la mano la cabeza, y Leonardo admirado de un favor tan extraordinario, espiró en sus brazos á los setenta y cinco años de su edad con mucha mas gloria que ningun Pintor, si es verdad que una buena y honrosa muerte dá honor á toda la vida.

Fue Leonardo de Vinci muy hermoso de cuerpo, como ya se ha dicho: su juventud la pasó con descuido filosófico; de modo que se dexó crecer la barba y cabello, y parecia un Hermes ó un Drúida antiguo. Nunca quiso casarse, y si alguna vez tuvo esposa, como dice un Pintor, lo fue sin duda el arte de la Pintura, y sus obras sus hijos. Estas se hallan dispersas en varias partes, porque muchas de ellas las tiene el Gran Duque de Florencia, y otras varias las he visto en Inglaterra. En la Idea del Templo de la Pintura de Paulo Lomazo se hace mencion al cap. 33 de una Concepcion de la Virgen Santísima que pintó para la Iglesia de San Francisco de Milan; y en la Biblioteca Ambrosiana de la misma Ciudad hay muchos dibuxos y pinturas de su mano.

En París en el Palacio del Cardenal se ve una Ntra. Señora suya sentada en el regazo de Sta. Ana, y en los brazos tiene al Niño Jesus que está jugando con una ovejita. El pais que sirve de campo á éste quadro es bellísimo; pero la cabeza de la Virgen quedó sin concluir. El Cardenal Richelieu tenia una Herodías de singular hermosura; y el S. Juan en el desierto, figura de cuerpo entero que está en Fontainebleau, y otro quadro de la Virgen con el Niño y S. Juan, y un Angel de admirable belleza, todos en un pais, son obras dignas de observacion. En el gabinete del Marques de Sourdis en París hay tambien otra Virgen muy buena del mismo autor.

Mr.

Mr. de Ciarmois, Secretario del Mariscal de Schemberg, Caballero de insignes prendas, que uniendo en sí la curiosidad y la inteligencia tiene formada una copiosa coleccion de buenos quadros, posee entre ellos uno de Vinci que representa en dos medias figuras al casto Joseph huyendo de la hermosa y deshonesta muger de Putifar. Es un quadro muy bello, y trabajado con suavidad y diligencia: la expresion es admirable; y el pudor del un rostro y la lascivia del otro mas parecen verdaderos que fingidos. Tiene tambien otro quadro de la Virgen, Sta. Ana y el Niño con S. Miguel que le presenta una balanza, y San Juan jugando con un corderito; todo sumamente hermoso. Pero sería nunca acabar querer referir una por una todas las obras de Leonardo: baste el haber hecho mencion de algunas de sus pinturas; y ahora pasemos á hablar de las que hizo con la pluma.

Acostumbraba Vinci á escribir de derecha á izquierda como los Hebreos, y de ésta manera estaban escritos aquellos trece volúmenes de que hemos hecho mencion; pero como la letra era buena y clara, se leian con facilidad por medio de un espejo. Es probable que en esto llevase el fin de que no todos leyesen sus obras.

La empresa del canal de Mortesana le dió ocasion de escribir un libro de la naturaleza, peso y movimiento del agua, el qual estaba lleno de varios dibuxos de ruedas y máquinas para molinos, y para arreglar el curso de las aguas y elevarlas.

Escribió tambien, como hemos dicho, un tratado de la Anatomía del cuerpo humano, igualmente enriquecido con dibuxos hechos con sumo estudio y diligencia, de la qual hace mencion la autor en la § XXII de ésta obra.

Del

Del tratado de la Anatomía del caballo habla el Vasari, Borghini y Lomazo; y habiendo sido Vinci tan primoroso en modelarlos y pintarlos, como demuestra el quadro de los ginetes combatiendo que se ha referido, es preciso que ésta obra fuese tan bella como útil.

En las §§ LXXXI y CX de ésta obra se cita un tratado de Perspectiva del mismo autor dividido en varios libros, y tal vez en él estaria explicado el modo de formar las figuras mayores del natural que tanto alaba Lomazo al capítulo 4.° de la Idea.

En las §§ CXII y CXXIII promete escribir un libro de los movimientos del cuerpo y de sus partes; materia anatómica que nadie ha tocado hasta el presente.

Tambien promete en la § CCLXVIII otro libro de la equiponderacion del hombre.

El tratado de las luces y las sombras se halla hoy dia en la Biblioteca Ambrosiana de Milan, escrito en folio, forrado de terciopelo encarnado, que es el que (como se dixo antes) regaló Güido Mazenta al Cardenal Borromeo. En él trata el asunto como Filósofo, como Matemático y como Pintor, y le cita en la § CCLXXVIII de ésta obra. En ésta parte de la Pintura fue Leonardo muy sobresaliente, y llegó á imitar con tal perfeccion el efecto de la luz y de la sombra, que sus obras mas parecian verdaderas que fingidas.

Por último escribió la presente obra que intituló: *el tratado de la Pintura*, la qual contiene varios preceptos del arte, y juntamente la manera de dibuxar y pintar. Cuenta el Vasari que pasando á Florencia cierto Pintor Milanes, le hizo ver dicha obra, y le prometió que asi que llegase á Roma la haria imprimir; pero ésto nunca lo

cumplió: y una cosa que no se hizo entonces en Roma se efectuó en París un siglo despues, en donde cotejando varios manuscritos, aunque viciados, he podido por fin restituir á la luz pública una obra, que por la excelencia de sus preceptos y por el mérito de su autor es digna de la inmortalidad. Para hacer mas facil su inteligencia la traduxo al idioma Frances Mr. Chambrai, sugeto sumamente hábil en el dibuxo, el qual (como se dixo de Leon X) por un instinto comunicado á toda su familia solo se divierte en cosas de habilidad y de talento. Esta version es lo mismo que un comentario, por la exâctitud y claridad con que está interpretado el sentido del autor.



EL TRATADO DE LA PINTURA DE LEONARDO DE VINCI.

SECCION PRIMERA.

Lo que primeramente debe aprender un jóven.

El jóven debe ante todas cosas aprender la Perspectiva para la justa medida de las cosas : despues estudiará copiando buenos dibuxos , para acostumbrarse á un contorno correcto : luego dibuxará el natural. para ver la razon de las cosas que aprendió antes ; y ultimamente debe ver y exâminar las obras de varios Maestros , para adquirir facilidad en practicar lo que ya ha aprendido.

§ II.

Qué estudio deban tener los jóvenes.

El estudio de aquellos jóvenes que desean aprovechar en las ciencias imitadoras de todas las figuras de las cosas criadas por la naturaleza , debe ser el dibuxo, acompañado de las sombras y luces convenientes al sitio en que están colocadas las tales figuras.

§ III.

Qué regla se deba dar á los principiantes.

Es evidente que la vista es la operacion mas veloz de todas quantas hay , pues solo en un punto percibe infinitas formas ; pero en la comprehension es menester que primero se haga cargo de una cosa , y luego de otra: por exemplo: el lector verá de una ojeada toda ésta plana escrita , y en un instante juzgará que toda ella está llena de varias letras ; pero no podrá en el mismo tiempo conocer qué letras sean , ni lo que dicen ; y asi es preciso ir palabra por palabra , y linea por linea enterándose de su contenido. Tambien para subir á lo alto de un edificio , tendrás que hacerlo de escalon en escalon , pues de otro modo será imposible conseguirlo. De la misma manera , pues , es preciso caminar en el arte de la Pintura. Si quieres tener una noticia exâcta de las formas de todas las cosas , empezarás por cada una de las partes de que se componen , sin pasar á la segunda , hasta tener con firmeza en la memoria y en la práctica la primera. De otro modo , ó se perderá inutilmente el tiempo , ó se prolongará el estudio : y ante todas cosas es de advertir , que primero se ha de aprender la diligencia que la prontitud.

§ IV.

§ IV.

Noticia del jóven que tiene disposicion para la Pintura.

Hay muchos que tienen gran deseo y amor al dibuxo, pero ninguna disposicion; y esto se conoce en aquellos jóvenes, á cuyos dibuxos les falta la diligencia, y nunca los concluyen con todas las sombras que deben tener.

§ V.

Precepto al Pintor.

De ningun modo merece alabanza el Pintor que solo sabe hacer una cosa, como un desnudo, una cabeza, los pliegues, animales, paises ú otras cosas particulares á éste tenor; pues no habrá ingenio tan torpe, que aplicado á una cosa sola, practicándola continuamente, no venga á executarla bien.

§ VI.

De qué manera debe estudiar el jóven.

La mente del Pintor debe continuamente mudarse á tantos discursos, quantas son las figuras de los obgetos notables que se le ponen delante; y en cada una de ellas debe detenerse á estudiarlas, y formar las reglas que le parezca, considerando el lugar, las circunstancias, las sombras y las luces.

§ VII.

Del modo de estudiar.

Estúdiese primero la ciencia, y luego la práctica que se deduce de ella. El Pintor debe estudiar con regla, sin dexar cosa alguna que no encomiende á la memoria, viendo qué diferencia hay entre los miembros de un animal, y sus articulaciones ó coyunturas.

§ VIII.

Advertencia al Pintor.

El Pintor debe ser universal, y amante de la soledad; debe considerar lo que mira, y raciocinar consigo mismo, eligiendo las partes mas excelentes de todas las cosas que ve; haciendo como el espejo que se trasmuta en tantos colores como se le ponen delante: y de ésta manera parecerá una segunda naturaleza.

§ IX.

Precepto del Pintor universal.

Aquel que no guste igualmente de todas las cosas que en la Pintura se contienen, no será universal; porque si uno gusta solo de paises, es señal de que solo quiere ser simple investigador, como dice nuestro Boticello, el qual añadia que semejante estudio es vano; porque arrimando á una pared una esponja llena de varios colores, quedará impresa una mancha que parecerá un pais. Es verdad que en ella se ven varias invenciones de aquellas cosas que pretende hacer el hombre, como cabezas, animales diversos, batallas, escollos, mares, nubes, bosques y otras cosas asi: pero es casi como la música de las campanas, que dice lo que á tí te parece que dice. Y asi, aunque tales manchas te den invencion, nunca te podrán enseñar la conclusion y decision de una cosa en particular, y los paises del dicho Pintor eran bien mezquinos.

§ X.

De qué manera ha de ser universal el Pintor.

El Pintor que desée ser universal, y agradar á diversos pa-

pareceres, hará que en una sola composicion haya masas muy obscuras, y mucha dulzura en las sombras; pero cuidado de que se advierta bien la razon y causa de ellas.

§ XI.

Precepto al Pintor.

El Pintor que en nada duda, pocos progresos hará en el arte. Quando la obra supera al juicio del executor, no adelantará mas éste: pero quando el juicio supera á la obra, siempre irá ésta mejorando, á menos que no lo impida la avaricia.

§ XII.

Otro Precepto.

Primeramente debe el Pintor exercitarse en copiar buenos dibuxos, y despues de esto con el parecer de su Maestro se ocupará en dibuxar del relieve, siguiendo exâctamente las reglas que luego se darán en la seccion que de esto trate.

§ XIII.

Del perfilar las figuras de un quadro.

El perfil de un quadro de historia debe ser muy ligero, y la decision y conclusion de las partes de cada figura es menester que no sea demasiado acabada. Solo se pondrá cuidado en la colocacion de ellas, y luego, si salen á gusto, se podrán ir concluyendo despacio.

§ XIV.

De la correccion de los errores que descubre uno mismo.

Debe poner cuidado el Pintor en corregir inmediatamen-

mente todos aquellos errores que él advierta, ó le haga advertir el dictámen de otros, para que quando publique la obra, no haga pública al mismo tiempo su falta. Y en esto no debe lisongearse el Pintor que en otra que haga subsanará y borrará el presente descuido; porque la pintura una vez hecha nunca muere, como sucede á la música, y el tiempo será testigo inmutable de su ignorancia. Y si quiere excusarse con la necesidad, la qual no le dá el tiempo necesario para estudiar y hacerse verdadero Pintor, la culpa será entonces tambien suya; porque un estudio virtuoso es igualmente pasto del alma y del cuerpo. ¡Quántos Filósofos hubo que habiendo nacido con riquezas, las renunciaron, porque no les sirviesen de estorvo en el estudio!

§ XV.

Del propio dictámen.

No hay cosa que engañe tanto como nuestro propio dictámen al juzgar de una obra nuestra; y en éste caso mas aprovechan las críticas de los enemigos, que las alabanzas de los amigos; porque estos como son lo mismo que nosotros, nos pueden alucinar tanto como nuestro propio dictámen.

§ XVI.

Modo de avivar el ingenio para inventar.

Quiero insertar entre los preceptos que voy dando una nueva invencion de especulacion, que aunque parezca de poco momento, y casi digna de risa, no por eso dexa de ser muy útil para avivar el ingenio á la invencion fecunda: y es, que quando veas alguna pared manchada en muchas partes, ó algunas piedras jaspeadas, podrás mirándolas con cuidado y atencion advertir la invencion y semejanza de algunos paises, bata-

tallas, actitudes prontas de figuras, fisonomías extrañas, ropas particulares y otras infinitas cosas; porque de semejantes confusiones es de donde el ingenio saca nuevas invenciones.

§ XVII.

Del continuo estudio que se debe hacer aun al tiempo de despertarse, ó poco antes de dormir.

He experimentado que es de grandísima utilidad, hallándose uno en la cama á obscuras, ir reparando y considerando con la imaginacion los contornos de las formas que por el dia se estudiaron, ú otras cosas notables de especulacion delicada, de cuya manera se afirman en la memoria las cosas que ya se han comprehendido.

§ XVIII.

Primero se ha de aprender la exâctitud que la prontitud en el executar.

Quando quieras hacer un estudio bueno y útil, lo dibuxarás primero despacio, y luego irás advirtiendo quántas y quáles son las partes que gozan los principales grados de luz: y de la misma manera las que son mas obscuras que las otras; como tambien el modo que observan de mezclarse las luces y las sombras, y su qualidad: cotejarás igualmente unas con otras, y considerarás á qué parte se dirijan las lineas, y en ellas quál parte hace cóncava y quál convexâ, en dónde vá mas ó menos señalada, mas ó menos sutil, y por último cuidarás que las sombras vayan unidas y deshechas, como se vé en el humo: y quando te hayas acostumbrado bien á ésta exâctitud, te hallarás con la práctica y facilidad sin advertirlo.

§ XIX.

El Pintor debe procurar oir el dictámen de cada uno.

Nunca debe el Pintor desdeñarse de escuchar el parecer de qualquiera, mientras dibuxa ó pinta; porque es evidente que el hombre, aunque no sea Pintor, tiene noticia de las formas del hombre, y conoce quando es jorovado, si tiene la pierna demasiado gruesa, ó muy grande la mano, si es cojo, ó tiene qualquier otro defecto personal: y pues que el hombre puede por sí juzgar de las obras de la naturaleza, ¡quánto mas bien podrá juzgar de nuestros errores!

§ XX.

Siempre se debe consultar el natural.

El que crea que en su imaginacion conserva todos los efectos de la naturaleza, se engaña; porque nuestra memoria no tiene tanta capacidad; y asi en todo es menester consultar con el natural cada parte de por sí.

§ XXI.

De la variedad en las figuras.

Siempre debe anhelar el Pintor á ser universal, porque si unas cosas las hace bien y otras mal, le faltará todavia mucha dignidad, como á algunos que solo estudian el desnudo, segun la perfecta proporcion y simetría, y no advierten su variedad: porque bien puede un hombre ser proporcionado, y ser al mismo tiempo grueso, alto, algo baxo, delgado ó de medianas carnes; y asi el que no pone cuidado en ésta variedad, hará siempre sus figuras de estampa, y merecerá gran reprehension (1).

§ XXII.

§ XXII.

De la universalidad.

Facil es hacerse universal el que ya sabe por qué todos los animales terrestres tienen semejanza entre sí, respecto á los miembros, á los músculos, huesos y nervios, variándose solo en lo largo ó grueso, como se demostrará en la Anatomía. Pero en quanto á los aquátiles, cuya variedad es infinita, no persuadiré al Pintor á que se proponga regla alguna.

§ XXIII.

De aquellos que usan solo la práctica sin exâctitud y sin ciencia.

Aquellos que se enamoran de sola la práctica, sin cuidar de la exâctitud, ó por mejor decir, de la ciencia, son como el Piloto que se embarca sin timon ni aguja; y asi nunca sabrá á donde vá á parar. La práctica debe cimentarse sobre una buena teórica, á la qual sirve de guia la Perspectiva; y en no entrando por ésta puerta, nunca se podrá hacer cosa perfecta ni en la Pintura, ni en alguna otra profesion.

§ XXIV.

Nadie debe imitar á otro.

Nunca debe imitar un Pintor la manera de otro, porque entonces se llamará nieto de la naturaleza, no hijo; pues siendo la naturaleza tan abundante y varia, mas propio será acudir á ella directamente, que no á los Maestros que por ella aprendieron (2).

§ XXV.

Del dibuxar del natural.

Quando te pongas á dibuxar por el natural, te colocarás á la distancia de tres estados del obgeto que vayas á copiar; y siempre que empieces á hacer alguna linea, mirarás á todo el cuerpo para notar la direccion que guarda respecto á la linea principal.

§ XXVI.

Advertencia al Pintor.

Observe el Pintor con sumo cuidado quando dibuxe, como dentro de la masa principal de la sombra hay otras sombras casi imperceptibles en su obscuridad y figura: lo qual lo prueba aquella proposicion que dice, que las superficies convexâs tienen tanta variedad de claros y obscuros, quanta es la diversidad de grados de luz y obscuridad que reciben.

§ XXVII.

Cómo debe ser la luz para dibuxar del natural.

La luz para dibuxar del natural debe ser del norte, para que no haga mutacion; y si se toma del mediodia, se pondrá en la ventana un lienzo, para que quando dé el sol, no padezca mutacion la luz. La altura de ésta será de modo que todos los cuerpos produzcan sombras iguales á la altura de ellos.

§ XXVIII.

Qué luz se debe elegir para dibuxar una figura.

Toda figura se debe poner de modo que solo reciba aque-

aquella luz que debe tener en la composicion que se haya inventado : de suerte , que si la figura se ha de colocar en el campo , deberá estar rodeada de mucha luz , no estando el sol descubierto , pues entonces serán las sombras mucho mas obscuras respecto á las partes iluminadas , y tambien muy decididas tanto las primitivas como las derivativas , sin que casi participen de luz ; pues por aquella parte ilumina el color azul del ayre , y lo comunica á todo lo que encuentra. Esto se ve claramente en los cuerpos blancos , en donde la parte iluminada por el sol aparece del mismo color del sol , y mucho mas al tiempo del ocaso en las nubes que hay por aquella parte , que se advierten iluminadas con el color de quien las ilumina ; y entonces el rosicler de las nubes junto con el del sol imprime el mismo color arrebolado en los obgetos que embiste, quedando la parte á quien no tocan del color del ayre ; de modo que á la vista parecen dichos cuerpos de dos colores diferentes. Todo esto , pues , debe el Pintor representar quando suponga la misma causa de luz y sombra , pues de otro modo sería falsa la operacion. Si la figura se coloca en una casa obscura , y se ha de mirar desde afuera , tendrá la tal figura todas sus sombras muy deshechas , mirándola por la linea de la luz, y hará un efecto tan agradable , que dará honor al que la imite , porque quedará con grande relieve , y toda la masa de la sombra sumamente dulce y pastosa , especialmente en aquellas partes en donde se advierte menos obscuridad en la habitacion , porque alli son las sombras casi insensibles ; y la razon de ello se dirá mas adelante. 1

§ XXIX.

1 Vease la § 35 y 287.

§ XXIX.

Calidad de la luz para dibuxar del natural y del modelo.

Nunca se debe hacer la luz cortada por la sombra decisivamente; y asi para evitar éste inconveniente, se fingirán las figuras en el campo, pero no iluminadas por el sol, sino suponiendo algunas nubecillas transparentes, ó celages interpuestos entre el sol y el objeto: y asi no hallándose embestida directamente por los rayos solares la figura, quedarán sus sombras dulces y deshechas con los claros.

§ XXX.

Del dibuxar el desnudo.

Quando se ofrezca dibuxar un desnudo, se hará siempre entero, y luego se concluirán los miembros y partes que mejor parezcan, y se irán acordando con el todo; pues de otra manera se formará el hábito de no unir bien entre sí todas las partes de un cuerpo. Nunca se hará la cabeza dirigida ácia la parte que vuelve el pecho, ni el brazo seguirá el movimiento de la pierna que le corresponde: y quando la cabeza vuelva á la derecha, el ombro izquierdo se dibuxará mas baxo que el otro, y el pecho ha de estar sacado afuera, procurando siempre que si gira la cabeza ácia la izquierda, queden las partes del lado derecho mas altas [1] que las del siniestro (3).

§ XXXI.

1 Parece que debe decir *mas baxas.*

§ XXXI.

Del dibuxar por el modelo ó natural.

El que se ponga á dibuxar por el modelo ó por el natural, se colocará de modo que los ojos de la figura y los del dibuxante estén en linea horizontal.

§ XXXII.

Modo de copiar un obgeto con exâctitud.

Se tomará un cristal del tamaño de medio pliego de marca, el qual se colocará bien firme y vertical entre la vista y el obgeto que se quiere copiar: luego alexándose como cosa de una vara, y dirigiendo la vista á él, se afirmará la cabeza con algun instrumento, de modo que no se pueda mover á ningun lado. Despues cerrando el un ojo, se irá señalando sobre el cristal el obgeto que está á la otra parte conforme lo represente, y pasando el dibuxo al papel en que se haya de executar, se irá concluyendo, observando bien las reglas de la Perspectiva aërea (4).

§ XXXIII.

Cómo se deben dibuxar los paises.

Los paises se dibuxarán de modo que los árboles se hallen la mitad con sombra, y la mitad con luz: pero es mejor, quando ocultado el sol con varios celages, se ven iluminados de la luz universal del ayre, y con la sombra universal de la tierra; observando que quanto mas se aproxîman sus hojas á ésta, tanto mas se van obscureciendo.

§ XXXIV.

Del dibuxar con la luz de una vela.

Con ésta luz se debe poner delante un papel transparente ó regular ; y de éste modo producirá en el obgeto sombras dulces y deshechas.

§ XXXV.

Modo de dibuxar una cabeza con gracia en el claro y obscuro.

El rostro de una persona que esté en un sitio obscuro de una habitacion , tiene siempre un graciosísimo efecto de claro y obscuro ; pues se advierte que la sombra del dicho rostro la causa la obscuridad del parage ; y la parte iluminada recibe nueva luz del resplandor del ayre : con cuyo aumento de sombras y luces quedará la cabeza con grandísimo relieve , y en la masa del claro serán casi imperceptibles las medias tintas ; y por consiguiente hará la cabeza bellísimo efecto.

§ XXXVI.

Quál haya de ser la luz para copiar el color de carne de un rostro ó de un desnudo.

El estudio ó aposento destinado para éste fin debería tener luces descubiertas, y las paredes dadas de color roxo ; y se procurará trabajar quando el sol se halle entre celages , á menos que las paredes meridionales sean tan altas , que no puedan los rayos solares herir en las septentrionales , para que la reflexîon de ellos no deshaga el efecto de las sombras.

§ XXXVII.

Del dibuxar las figuras para un quadro historiado.

Siempre debe tener cuidado el Pintor de considerar en el lienzo ó pared en que vá á pintar alguna historia la altura en que se ha de colocar ; para que todos los estudios que haga por el natural para ella , los dibuxe desde un punto tan baxo , como el en que estarán los que miren el quadro despues de colocado en su sitio : pues de otro modo saldrá falsa la obra.

§ XXXVIII.

Para copiar bien una figura del natural ó modelo.

Para esto se puede usar un hilo con un plomito, con el qual se irán advirtiendo los contornos por la perpendicular.

§ XXXIX.

Medidas y divisiones de una estatua.

La cabeza se dividirá en doce grados , cada grado en doce puntos , cada punto en doce minutos , y cada minuto en doce segundos &c.

§ XL.

Sitio en donde debe ponerse el Pintor respecto á la luz y al original que copia.

Sea A B la ventana ; M el punto de la luz : digo, pues , que el Pintor quedará bien , con tal que se ponga de modo , que su vista esté entre la parte iluminada y la sombra del cuerpo que se vá á copiar ; y éste puesto se hallará poniéndose entre M y la division de sombras y luces que se advierta en dicho cuerpo. *Figura I.*

§ XLI.

Qualidad que debe tener la luz.

La luz alta y abundante, pero no muy fuerte, es la que hace el mas grato efecto en las partes del cuerpo.

§ XLII.

Del engaño que se padece al considerar los miembros de una figura.

El Pintor que tenga las manos groseras, las hará del mismo modo quando le venga la ocasion, sucediéndole igualmente en qualquiera otro miembro, si no vá dirigido con un largo y reflexîvo estudio. Por lo qual todo Pintor debe advertir la parte mas fea que se halle en su persona, para procurar con todo cuidado no imitarla quando vaya á hacer su semejante.

§ XLIII.

Necesidad de saber la estructura interior del hombre.

El Pintor que se halle instruido de la naturaleza de los nervios, músculos y huesos, sabrá muy bien qué nervios y qué músculos causan ó ayudan al movimiento de un miembro: igualmente conocerá qué músculo es el que con su hinchazon ó compresion acorta el tal nervio, y quáles cuerdas son las que convertidas en sutilísimos cartílagos envuelven y circundan el tal músculo; y nunca le sucederá lo que á muchos, que siempre dibuxan de una misma manera, aunque sea en diversas actitudes y posturas, los brazos, piernas, pecho, espaldas &c. (5).

§ XLIV.

§ XLIV.

Defecto del Pintor.

Uno de los defectos del Pintor será el repetir en un mismo quadro los mismos movimientos y pliegues de una figura en otra, y sacar parecidos los rostros.

§ XLV

Advertencia para que el Pintor no se engañe al dibuxar una figura vestida.

En éste caso deberá el Pintor dibuxar la figura por la regla de la verdadera y bella proporcion. Ademas de esto debe medirse á sí mismo, y notar en qué partes se aparta de dicha proporcion, con cuya noticia cuidará diligentemente de no incurrir en el mismo defecto al concluir la figura. En esto es menester poner suma atencion; porque es un vicio que nace en el Pintor al mismo tiempo que su juicio y discurso: y como el alma es maestra del cuerpo, y es qualidad natural del propio juicio deleytarse en las obras semejantes á las que formó en sí la naturaleza; de aqui nace que no hay muger por fea que sea, que no encuentre algun amante, á menos que no sea monstruosa: y asi el cuidado en esto debe ser grandísimo

§ XLVI.

Defecto del Pintor que hace en su casa el estudio de una figura con luz determinada, y luego la coloca en el campo á luz abierta.

Grande es sin duda el error de aquellos Pintores, que habiendo hecho el estudio de una figura por un modelo con luz particular, la pintan luego, colocándola en

el campo, en donde hay la luz universal del ayre, la qual abraza é ilumina todas las partes que se ven de un mismo modo: y de ésta suerte hacen sombras obscuras en donde no puede haber sombra; pues si acaso la hay, es tan clara, que apenas se percibe; é igualmente hacen reflexos en donde de ningun modo los puede haber.

§ XLVII.

De la Pintura y su division.

Divídese la Pintura en dos partes principales: la primera es la figura, esto es, los lineamentos que determinan la figura de los cuerpos y sus partes; y la segunda es el colorido que se halla dentro de los tales términos.

§ XLVIII.

De la figura y su division.

La figura se divide tambien en dos partes, que son la proporcion de las partes entre sí, que deben ser correspondientes al todo igualmente: y el movimiento apropiado al accidente mental de la cosa viva que se mueve.

§ XLXIX.

Proporcion de los miembros.

La proporcion de los miembros se divide en otras dos partes, que son la igualdad y el movimiento. Por igualdad se entiende, ademas de la simetría que debe tener respectiva al todo, el no mezclar en un mismo individuo miembros de anciano con los de jóven, ni gruesos con delgados, ni ligeros y gallardos con torpes y pesados, ni poner en el cuerpo de un hombre miembros afeminados. Asimismo las actitudes ó movimientos de un viejo no deben representarse con la misma

ma viveza y prontitud que los de un jóven, ni los de una muger como los de un hombre, sino que se ha de procurar que el movimiento y miembros de una persona gallarda sean de modo que ellos mismos demuestren su vigor y robustez.

§ L.

De los varios movimientos y operaciones.

Las figuras deben representarse con aquella actitud propia únicamente de la operacion en que se fingen; de modo que al verlas se conozca inmediatamente lo que piensan ó lo que quieren decir. Esto lo conseguirá mejor aquel que estudie con atencion los movimientos y ademanes de los mudos, los quales solo hablan con el movimiento de las manos, de los ojos, de las cejas y de todo su cuerpo, quando quieren dar á entender con vehemencia lo que aprehenden. No parezca cosa de chanza el que yo señale por Maestro uno que no tiene lengua, para que enseñe un arte en que se halla ignorante; pues mucho mejor enseñará él con sus gestos, que qualquiera otro con su eloqüencia. Y asi tú, Pintor, de qualquiera escuela que seas, atiende segun las circunstancias, á la qualidad de los que hablan, y á la naturaleza de las cosas de que se habla.

§ LI.

Todo lo recortado y decidido se debe evitar.

El contorno de la figura no debe ser de distinto color que el campo en donde se pone; quiero decir, que no se ha de percibir un perfil obscuro entre la figura y el campo.



§ LII.

§ LII.

En las cosas pequeñas no se advierten los errores tanto como en las grandes.

En las obras menudas no es posible conocer la qualidad de un error cometido, como en las mayores: porque si el obgeto de que se trata es la figura de un hombre en pequeño ó de un animal, es imposible concluir las partes cada una de por sí por su mucha diminucion, de modo que convengan con el fin á que se dirigen; con que no estando concluida la tal obra, no se pueden comprehender sus errores. Por exemplo, viendo á un hombre á la distancia de trescientas varas, es imposible, por mucho que sea el cuidado y diligencia con que se le mire, que se advierta si es hermoso ó feo, si es monstruoso ó de proporcion arreglada; y asi qualquiera se abstendrá de dar su dictámen sobre el particular; y la razon es, que la enorme distancia disminuye tanto la estatura de aquella persona, que no se puede comprehender la qualidad de sus partes. Para advertir quánta sea ésta diminucion en el hombre mencionado, se pondrá un dedo delante de un ojo á distancia de un palmo, y baxándole y subiéndole de modo que el extremo superior termine baxo la figura que se está mirando, se verá una diminucion increible. Por ésta razon muchas veces se duda de la forma del semblante de un conocido desde lexos.

§ LIII.

Causa de no parecer las cosas pintadas tan relevadas como las naturales.

Muchas veces desesperan los Pintores de su habilidad en la imitacion de la naturaleza, viendo que sus pinturas no

P.22.

Fig. I.

M

A B

Fig. II.

A M N

B

S F R

no tienen aquel relieve y viveza que tienen las cosas que se ven en un espejo, no obstante que hay colores, cuya claridad y obscuridad sobrepujan el grado de sombras y luces que se advierte en los obgetos mirados por el espejo. Y en éste caso echan la culpa á su ignorancia, y nó á la razon fundamental, porque no la conocen. Es imposible que una cosa pintada parezca á la vista con tanto bulto y relieve, que sea lo mismo que si se mirára por un espejo (aunque es una misma la superficie), como ésta no se mire con solo un ojo. La razon es, porque como los dos ojos ven un obgeto despues de otro, como A B, que ven á M N; el obgeto M nunca puede ocupar todo el espacio de N; porque la base de las lineas visuales es tan larga, que ve al cuerpo segundo despues del primero. Pero en cerrando un ojo, como en S, el cuerpo F ocupará el espacio de R; porque la visual entonces nace de un solo punto, y hace su base en el primer cuerpo; por lo qual siendo el segundo de igual magnitud, no puede ser visto. *Figura II.*

§ LIV.

Las series de figuras una sobre otra nunca se deben hacer.

Éste uso tan universalmente seguido por muchos Pintores, por lo regular en los Templos, merece una severa crítica; porque lo que hacen es pintar en un plano una historia con su pais y edificios; luego suben un grado mas, y pintan otra mudando el punto de vista, y siguen del mismo modo hasta la tercera y quarta; de suerte que se ve pintada una fachada con quatro puntos de vista diferentes; lo qual es suma ignorancia de semejantes profesores. Es evidente que el punto de vista se dirige en derechura al ojo del espectador, y en él se pintará el primer pasage en grande, y luego se irán disminuyendo á proporcion las figuras y grupos,

pin-

pintándolas en diversos collados y llanuras para completar toda la historia. Lo restante de la altura de la fachada se llenará con árboles grandes respecto al tamaño de las figuras, ó segun las circunstancias de la historia con Angeles, ó si nó con páxaros, nubes ó cosa semejante. De otro modo todas las obras serán hechas contra las reglas.

§ LV.

Qué manera se debe usar para que ciertos cuerpos parezcan mas relevados.

Las figuras iluminadas con luz particular demuestran mucho mayor relieve y fuerza, que las que se pintan con luz universal; porque la primera engendra reflexos, los quales separan y hacen resaltar á las figuras del campo en que se fingen; y estos reflexos se originan de las luces de una figura, que resaltan en la sombra de aquella que está enfrente, y en parte la iluminan. Pero una figura iluminada con luz particular en un sitio obscuro no tiene reflexo alguno, y solo se ve de ella la parte iluminada: y éste género de figuras solo se pintan quando se finge una historia de noche con muy poca luz particular.

§ LVI.

Qué cosa sea de mas utilidad é ingenio, ó el clarobscuro, ó el contorno? [1]

El contorno exâcto de la figura requiere mucho mayor discurso é ingenio que el clarobscuro; porque los lineamentos de los miembros que no se doblan, nunca alteran su forma, y siempre aparecen del mismo modo: pero el sitio, qualidad y quantidad de las sombras son infinitas.

§ LVII.

1 Veanse las obras del Caballero Mengs.

§ LVII.

Apuntaciones que se deben tener sacadas de buen autor.

Es preciso tener apuntados los músculos y nervios que descubre ó esconde la figura humana en tales y tales movimientos, igualmente que los que nunca se manifiestan; y ten presente que esto se debe observar con suma atencion al estudiar varias obras de muchos Pintores y Escultores que hicieron particular profesion de la Anatomía en ellas. Igual apuntacion se hará en un niño, prosiguiendo por todos los grados de su edad hasta la decrepitez; y en todos ellos se apuntarán las mutaciones que reciben los miembros y articulaciones, quáles engordan, y quáles enflaquecen.

§ LVIII.

Precepto de la Pintura.

Siempre debe buscar el Pintor la prontitud en aquellas acciones naturales que hace el hombre repentinamente, originadas del primer ímpetu de los afectos que entonces le agiten: de estas hará una breve apuntacion, y luego las estudiará despacio, teniendo siempre delante el natural en la misma postura, para ver la qualidad y formas de los miembros que en ella tienen mas parte.

§ LIX.

La pintura de un quadro se ha de considerar vista por una sola ventana.

En todo quadro siempre se debe considerar que le vẽn por una ventana, segun el punto de vista que se tome. Y si se ofrece hacer una bola circular en una altura, será menester hacerla ovalada, y ponerla en un término-

no tan atrasado, que con el escorzo parezca redonda (6).

§ LX.

De las sombras.

Las sombras que el Pintor debe imitar en sus obras son las que apenas se advierten, y que están tan deshechas, que no se ve donde acaban. Copiadas estas con la misma suavidad que en el natural aparecen, quedará la obra concluida ingeniosamente.

§ LXI.

Cómo se deben dibuxar los niños.

Los niños se deben dibuxar con actitudes prontas y vivas, pero descuidadas quando están sentados; y quando están de pie se deben representar con alguna timidez en la accion.

§ LXII.

Cómo se deben pintar los ancianos.

Los viejos se figurarán con tardos y perezosos movimientos, dobladas las rodillas quando están parados, los pies derechos, y algo distantes entre sí: el cuerpo se hará tambien inclinado, y mucho mas la cabeza, y los brazos no muy extendidos.

§ LXIII.

Cómo se deben pintar las viejas.

Las viejas se representarán atrevidas y prontas, con movimientos impetuosos (casi como los de las furias infernales); pero con mas viveza en los brazos que en las piernas.

§ LXIV.

§ LXIV.

Cómo se dibuxarán las mugeres.

Las mugeres se representarán siempre con actitudes vergonzosas, juntas las piernas, recogidos los brazos, la cabeza baxa, y vuelta ácia un lado.

§ LXV.

Cómo se debe figurar una noche.

Todo aquello que carece enteramente de luz es del todo tenebroso; y siendo la noche asi, quando tengas que representar alguna historia en semejante tiempo, harás un gran fuego primeramente, y todas aquellas cosas que mas se aproxîmen á él estarán teñidas de su color; porque quanto mas arrimada esté una cosa al obgeto, mas participa de su naturaleza: y siendo el fuego de color roxo, todos los cuerpos iluminados por él participarán del mismo color; y al contrario los que se aparten del fuego tendrán su tinta mas parecida á lo negro y obscuro de la noche. Las figuras que estén delante del fuego se manifiestan obscuras en medio de la claridad del fuego: porque la parte que se ve de dichas figuras está teñida de la obscuridad de la noche, y nó de la luz del fuego: las que estén á los lados tendrán una media tinta que participe algo del color encendido del fuego; y aquellas que se hallen fuera de los términos de la llama se harán iluminadas con color encendido en campo negro. En quanto á las actitudes se harán las naturales y regulares, como reparar con la mano ó con una parte del vestido la fuerza del fuego, y tener vuelta la cabeza á otro lado, en ademan de huir del demasiado calor. Las figuras mas alexadas deberán estar muchas de ellas con la mano

en la vista, como que las ofende el excesivo resplandor.

§ LXVI.

Cómo se debe pintar una tempestad de mar.

Para representar con viveza una tormenta se deben considerar primero los efectos que causa, quando soplando el viento con violencia sobre la superficie del mar ó de la tierra, mueve y lleva tras sí todo lo que no está unido firmemente con la masa universal. Para figurar, pues, la tormenta se harán las nubes rotas, dirigidas todas ácia la parte del viento, con polvareda de las riveras arenosas del mar; hojas y ramas levantadas por el ayre, y á éste modo otras muchas cosas ligeras que igualmente las arrebata. Las ramas de los árboles inclinadas y torcidas con violencia siguiendo el curso del viento, descompuestas y alborotadas las hojas, y las yerbas casi tendidas en el suelo con la misma direccion: se pintarán algunas personas caidas en tierra envueltas entre sus mismos vestidos, desfiguradas con el polvo; otras abrazadas á los árboles para poder resistir á la furia del viento, y otras inclinadas á la tierra, puesta la mano en los ojos para defenderlos del polvo, y el cabello y vestido llevándoselo el viento. El mar inquieto y tempestuoso se hará lleno de espumas entre las olas elevadas, y por encima se verá como una niebla de las partículas espumosas que arrebata el ayre. Las naves estarán algunas con las velas despedazadas, meneándose los pedazos; otras quebrados los palos, y otras abiertas enteramente al furor de las olas, con las xarcias rotas, y los marineros abrazados con algunas tablas, como que están gritando. Se harán tambien nubes impelidas de la fuerza del viento contra la cima de alguna roca, que hacen los mismos remolinos que quando se estrellan las on-

ondas en las peñas. Ultimamente la luz del ayre se representará obscura y espantosa con las espesas nubes de la tempestad, y las que forma el polvo que levanta el viento.

§ LXVII.

Para pintar una batalla.

Ante todas cosas se representará el ayre mezclado con el humo de la artillería, y el polvo que levanta la agitacion de los caballos de los combatientes; y ésta mezcla se hará de ésta manera. El polvo como es materia térrea y pesada, aunque por ser tan sutil se levanta facilmente y se mezcla con el ayre, vuelve inmediatamente á su centro, quedando solo en la atmósfera la parte mas leve y ligera. Esto supuesto se hará de modo que apenas se distinga casi del color del ayre. El humo mezclado entre el ayre y el polvo, elevado á una altura mayor, toma la semejanza de espesas nubes, y entonces se dexará distinguir del polvo, tomando aquel un color que participe del azul, y quedando éste con el suyo propio. Por la parte de la luz se hará la referida mixtion de ayre, polvo y humo iluminada. Los combatientes quanto mas internados estén en la confusion, tanto menos se distinguirán, y menos diferencia habrá entre sus luces y sombras. Acia el puesto de la fusilería ó arcabuceros se pintarán con color encendido los rostros, las personas, el ayre y aquellas cosas que estén proxîmas, el qual se irá apagando conforme se vayan separando los obgetos de la causa. Las figuras que queden entre el Pintor y la luz, como no estén lexanas, se harán obscuras en campo claro, y las piernas quanto mas se aproxîmen á la tierra, menos se distinguirán; porque por alli es sumamente espeso el polvo. Si se hacen algunos caballos corriendo fuera del cuerpo de la batalla, se tendrá cui-

cuidado en hacer las nubecillas de polvo que levantan, separadas una de otra con la misma distancia casi que los trancos del caballo, quedando siempre mucho mas deshecha la que esté mas distante del caballo, y mucho mas alta y enrarecida; y la mas cercana se manifestará mas recogida y densa.

El terreno se hará con variedad interrumpido de cerros, colinas, barrancos &c; las balas que vayan por el ayre dexarán un poco de humo en su direccion; las figuras del primer término se verán cubiertas de polvo en el cabello y cejas, y otras partes á propósito. Los vencedores que vayan corriendo llevarán esparcidos al ayre los cabellos ó qualquiera otra cosa ligera, las cejas baxas, y el movimiento de los miembros encontrado; esto es, si llevan delante el pie derecho, el brazo del mismo lado se quedará atras, y acompañará al pie el brazo izquierdo; y si alguno de ellos está tendido en el suelo, tendrá detras de si un ligero rastro de sangre mezclada con el polvo. En varias partes se verán señaladas las pisadas de hombres y de caballos, como que acaban de pasar. Se pintarán algunos caballos espantados arrastrando del estrivo al ginete muerto, dexando el rastro señalado en la tierra. Los vencidos se pintarán con el rostro pálido, las cejas arqueadas, la frente arrugada ácia el medio, las mexillas llenas de arrugas arqueadas, que salgan de la nariz rematando cerca del ojo, quedando en conseqüencia de esto altas y abiertas las narices, y el labio superior descubriendo los dientes, con la boca de modo que manifieste lamentarse y dar gritos. Con la una mano defenderán los ojos, vuelta la palma ácia el enemigo, y con la otra sostendrán el herido y cansado cuerpo sobre la tierra. Otros se pintarán gritando con la boca muy abierta en acto de huir. A los pies de los combatientes habrá muchas armas arrojadas y rotas, co-

mo escudos, lanzas, espadas y otras semejantes. Se pintarán varias figuras muertas, unas casi cubiertas de polvo y otras enteramente; y la sangre que corra de sus heridas irá siempre con curso torcido, y el polvo mezclado con ella se pintará como barro hecho con sangre. Unos estarán espirando; de modo que parezca que les están rechinando los dientes, vueltos los ojos en blanco, comprimiéndose el cuerpo con las manos y las piernas torcidas. Tambien puede representarse algun soldado tendido y desarmado á los pies de su enemigo, y procurando vengar su muerte con los dientes y las uñas. Igualmente se puede pintar un caballo, que desbocado y suelto corre con las crines erizadas por medio de la batalla, haciendo estrago por donde pasa; y algunos soldados caidos en el suelo y heridos, cubriéndose con el escudo, mientras que el contrario procura acabarlos de matar inclinándose todo lo que puede. Puédese hacer tambien un grupo de figuras debaxo de un caballo muerto; y algunos vencedores separándose un poco de la batalla, y limpiándose con las manos los ojos y mexillas cubiertas del fango que hace el polvo pegado con las lágrimas que salen. Se puede figurar un cuerpo de reserva, cuyos soldados manifiesten la esperanza y la duda en el movimiento de los ojos, haciéndose sombra con las manos para distinguir bien el trance de la batalla, y que están aguardando con atencion el mando de su Gefe. Puédese pintar éste Comandante corriendo y señalando con el baston el parage que necesita de refuerzo. Puede haber tambien un rio, y dentro de él algunos caballos, haciendo mucha espuma por donde van, y salpicando el ayre de agua igualmente que por entre sus piernas: últimamente se ha de procurar que no haya llanura alguna en donde no se vean pisadas y rastro de sangre.

§ LXVIII.

Modo de representar los términos lexanos.

Es claro que hay ayre grueso y ayre sutil, y que quanto mas se vá elevando de la tierra, vá enrareciéndose mas, y haciéndose mas transparente. Los obgetos grandes y elevados que se representan en término muy distante, se hará su parte inferior algo confusa, porque se miran por una linea que ha de atravesar por medio del ayre mas grueso; pero la parte superior aunque se mira por otra linea, que tambien atraviesa en las cercanías de la vista por el ayre grueso, como lo restante camina por ayre sutil y transparente, aparecerá con mayor distincion. Por cuya razon dicha linea visual quanto mas se vá apartando de tí, vá penetrando un ayre mas y mas sutil. Esto supuesto, quando se pinten montañas se cuidará que conforme se vayan elevando sus puntas y peñascos, se manifiesten mas claras y distintas que la falda de ellas; y la misma gradacion de luz se observará quando se pinten varias de ellas distantes entre sí, cuyas cimas quanto mas encumbradas, tanta mas variedad tendrán en forma y color.

§ LXIX

El ayre se representará tanto mas claro, quanto mas baxo esté.

La razon de hacerse esto asi es, porque siendo dicho ayre mucho mas grueso en la proxîmidad de la tierra, y enrareciéndose á proporcion de su elevacion; quando el sol está todavia á levante, en mirando ácia poniente, tendiendo igualmente la vista ácia el mediodia y norte, se observará que el ayre grueso recibe mayor luz del sol que no el sutil y delgado; porque alli encuen-

cuentran los rayos mas resistencia. Y si termina á la vista el Cielo con la tierra llana, el fin de aquel se ve por la parte mas grosera y blanca del ayre, la qual alterará la verdad de los colores que se miren por él, y parecerá el Cielo alli mas iluminado que sobre nuestras cabezas; porque aqui pasa la linea visual por menos cantidad de ayre grueso y menos lleno de vapores groseros.

§ LXX.

Modo de hacer que las figuras resalten mucho.

Las figuras parecerán mucho mas relevadas y resaltadas de su respectivo campo, siempre que éste tenga un determinado clarobscuro, con la mayor variedad que se pueda ácia los contornos de la figura, como se demostrará en su lugar: observando siempre la degradacion de luz en el claro, y la de las sombras en el obscuro. [1]

§ LXXI.

De la representacion del tamaño de las cosas que se pinten.

Al representar el tamaño que naturalmente tienen los obgetos antepuestos á la vista, se deben executar las primeras figuras (siendo pequeñas) tan concluidas como en la miniatura, y como las grandes de la pintura al óleo: pero aquellas se deben mirar siempre de cerca, y estas de lexos; y asi su execucion debe corresponder á la vista con tamaño igual; porque se presentan con igual magnitud de ángulo, como se ve en la siguiente demostracion. Sea el obgeto B C, y el ojo A: sea D E un cristal por el qual se vean las especies de B C. Digo, pues, que estando la vista firme en A, el tamaño de la pintura que se haga por la imitacion de

G B C,

1 Veanse las §§ 137, 141, 154.

B C debe ser en sus figuras tanto menor, quanto mas próxîmo se halla á la vista A el cristal D E, y á proporcion concluida su execucion. Pintando la misma figura B C en el cristal D E, deberá estar menos concluida que la B C, y mas que la M N pintada sobre F G; porque si la figura O P estuviese concluida como la natural B C, sería falsa la perspectiva de O P, pues aunque estaria arreglada en quanto á la diminucion de la figura, estando disminuido B C en P O; no obstante la conclusion no sería correspondiente á la distancia: porque al exâminar la perfeccion de la conclusion del natural B C, pareceria hallarse B C en el sitio de O P; y al exâminar la diminucion de O P, parecerá que se halla en la distancia de B C, y segun la diminucion de su conclusion en F G. *Figura III.*

§ LXXII.

De las cosas concluidas, y de las confusas.

Los obgetos concluidos y definidos deben estar cerca; y los confusos y deshechos muy lexanos.

§ LXXIII.

De las figuras separadas para que no parezcan unidas.

Procúrese siempre vestir á las figuras de un color que haga gracia la una con la otra; y quando el uno sirve de campo al otro, sean de modo que no parezca que están ambas figuras pegadas, aunque el color sea de una misma naturaleza; sino que con la variedad del claro, correspondiente á la distancia intermedia y de la interposicion del ayre, se dexarán mas ó menos concluidos los contornos á proporcion de su proxîmidad ó separacion.

§ LXXIV.

§ LXXIV.

Si se debe tomar la luz por un lado ó de frente; y quál de estas sea mas agradable.

Dando la luz de frente en un rostro que se halle entre paredes obscuras, saldrá con grande relieve, y mucho mas si la luz es alta; porque entonces las partes anteriores del tal rostro están iluminadas con la luz universal del ayre que tiene delante, y por consiguiente sus medias tintas serán insensibles casi, y luego se siguen las partes laterales obscurecidas con la obscuridad de las paredes de la estancia, con tanta mas sombra, quanto mas adentro se halle el rostro. Ademas de esto la luz alta no puede herir en aquellas partes mas baxas, por interponerse otras superiores que avanzan mas, que son los relieves de la cara, como las cejas que quitan la luz á la cuenca del ojo, la nariz, que la quita en parte á la boca, la barba á la garganta &c.

§ LXXV.

De las reverberaciones.

Las reverberaciones las producen los cuerpos que tienen mucha claridad, y cuya superficie es plana y semidensa, en la qual hiriendo los rayos del sol, los vuelve á despedir, de la misma manera que la pala arroja la pelota que dá en ella.

§ LXXVI.

En qué parages no puede haber reverberacion de luz.

Todos los cuerpos densos reciben en su superficie varias qualidades de luz y sombras. La luz es de dos maneras, primitiva y derivativa. La primitiva es la que na-

ce de una llama, del sol ó de la claridad del ayre. La derivativa es lo que llamamos reflexo. Pero para no apartarme del principal asunto, digo que en aquellas partes de un cuerpo que hacen frente á otros cuerpos obscuros, no puede haber reverberacion luminosa, como algunos parages obscuros de un techo en una estancia, de una planta ó de un bosque, sea verde ó sea seco; los quales aunque la parte de algun ramo esté de cara á la luz primitiva y por consiguiente iluminada; no obstante, hay tanta multitud de sombras causadas del amontonamiento de los ramos, que sufocada la luz con tal obscuridad tiene poquísima fuerza; por lo qual dichos obgetos de ninguna manera pueden comunicar á las cosas que tienen enfrente reflexo alguno.

§ LXXVII.

De los reflexos.

Los reflexos participan mas ó menos de la cosa que los origina, ó en donde se originan á proporcion de lo mas ó menos terso de la superficie de las cosas en donde se originan, respecto de aquella que los origina.

§ LXXVIII.

De los rèflexos de luz que circundan las sombras.

Los reflexos de las partes iluminadas, que hiriendo en la sombra contrapuesta iluminan ó templan mas ó menos la obscuridad de aquella, respecto á su mayor ó menor proxîmidad, ó á su mas ó menos viva luz, los han practicado en sus obras varios profesores, y otros muchos lo han evitado, criticándose mutuamente ambas clases de sectarios. Pero el prudente Pintor para huir la crítica de unos y otros igualmente, procurará executar lo uno y lo otro en donde lo halle necesario, cui-

cuidando siempre que estén bien manifiestas las causas que lo motiven; esto es, que se vea con claridad el motivo de aquellos reflexos y colores, y el motivo de no haber tales reflexos. De ésta manera aunque los unos no le alaben enteramente, tampoco podrán satirizarle abiertamente; porque siempre es preciso procurar merecer la alabanza de todos, como no sean ignorantes.

§ LXXIX.

En qué parages son mas ó menos claros los reflexos.

Los reflexos son mas ó menos claros, segun la mayor ó menor obscuridad del campo en que se ven: porque si el campo es mas obscuro que el reflexo, éste será entonces muy fuerte, por la gran diferencia que hay entre ambos colores; pero si el reflexo se ha de representar en campo mas claro que él, entonces parecerá obscuro respecto á la claridad sobre que insiste, y será casi insensible.

§ LXXX.

Qué parte del reflexo debe ser la mas clara.

Aquella parte del reflexo será mas clara que reciba la luz dentro de un ángulo mas igual. Sea N el cuerpo luminoso, y A B la parte iluminada de otro cuerpo, la qual resulta por toda la concavidad opuesta, que es obscura. Imagínese que la luz que reflecte en F tenga iguales los ángulos de la reflexîon. E no será reflexo de base de ángulos iguales, como demuestra el ángulo E A B que es mas obtuso que E B A: pero el ángulo A F B, aunque se halla dentro de ángulos menores que el ángulo E, tiene por base á B A que está entre ángulos mas iguales que E; por lo qual tendrá mas luz en F que en E; y será tambien mas claro, porque

que está mas próxîmo á la cosa que le ilumina segun la proposicion que dice : *aquella parte del cuerpo obscuro será mas iluminada , que esté mas próxîma del cuerpo luminoso. Figura IV.*

§ LXXXI.

De los reflexos de las carnes.

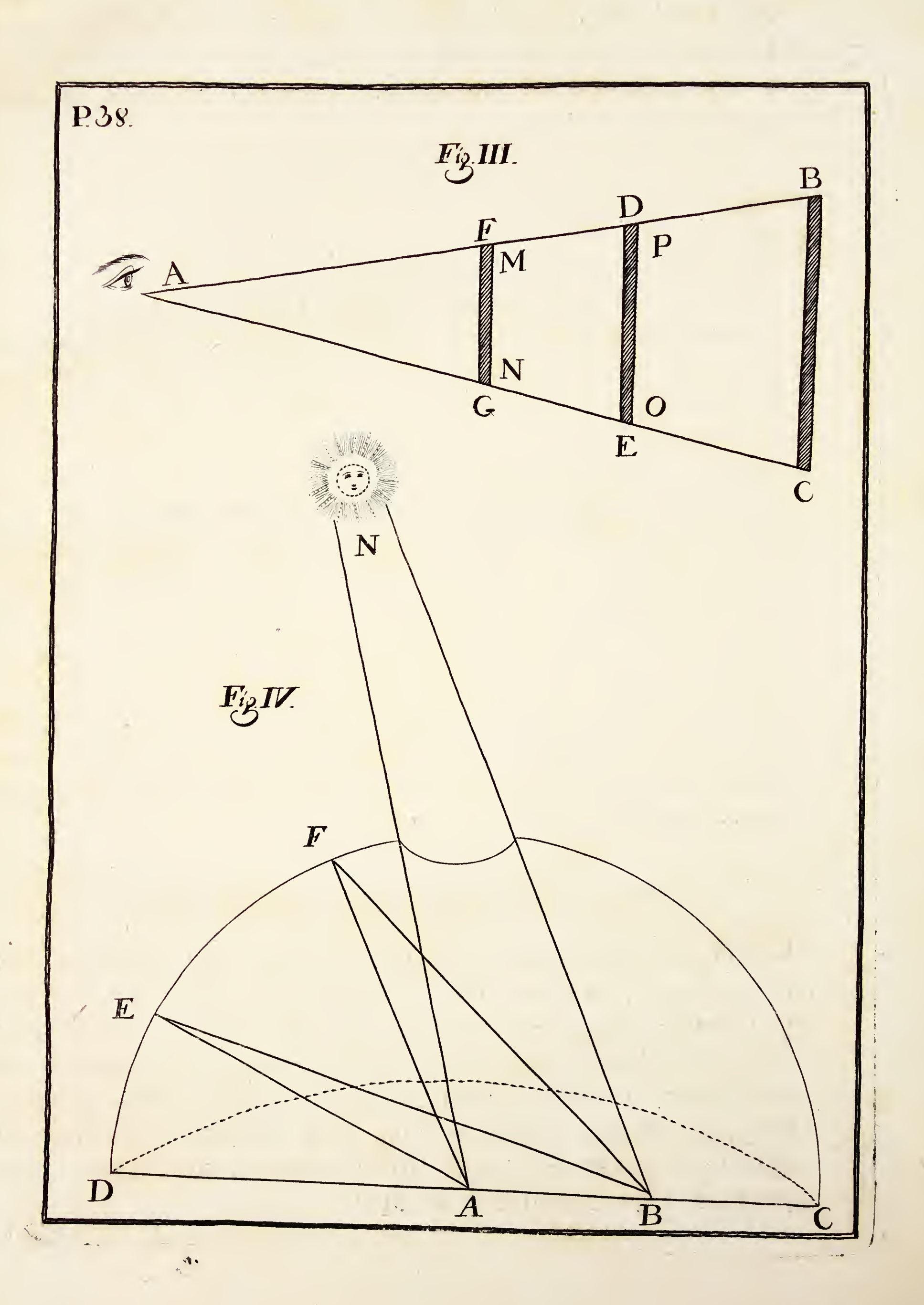
Los reflexos de las carnes que reciben la luz de otras carnes , son mas roxos y de un color mas hermoso que qualesquiera de las otras partes del cuerpo del hombre; por la razon de aquellas proposiciones que dicen : *la superficie de todo cuerpo opaco participa del color de su obgeto* ; y respecto á la mayor ó menor próxîmidad de dicho obgeto , es mas ó menos su luz , segun la magnitud del cuerpo opaco ; porque si éste es muy grande impide las especies de los obgetos circunstantes , los quales por lo regular son de varios colores , y estos alteran las primeras especies que están mas próxîmas , quando los cuerpos son pequeños : pero tambien es cierto que un reflexo participa mas de un color próxîmo , aunque sea pequeño , que de otro remoto , aunque sea grande , segun la proposicion que dice : *podrá haber cosas grandes á tanta distancia , que parezcan menores que las pequeñas miradas de cerca.*

§ LXXXII.

En qué parages son mas sensibles los reflexos.

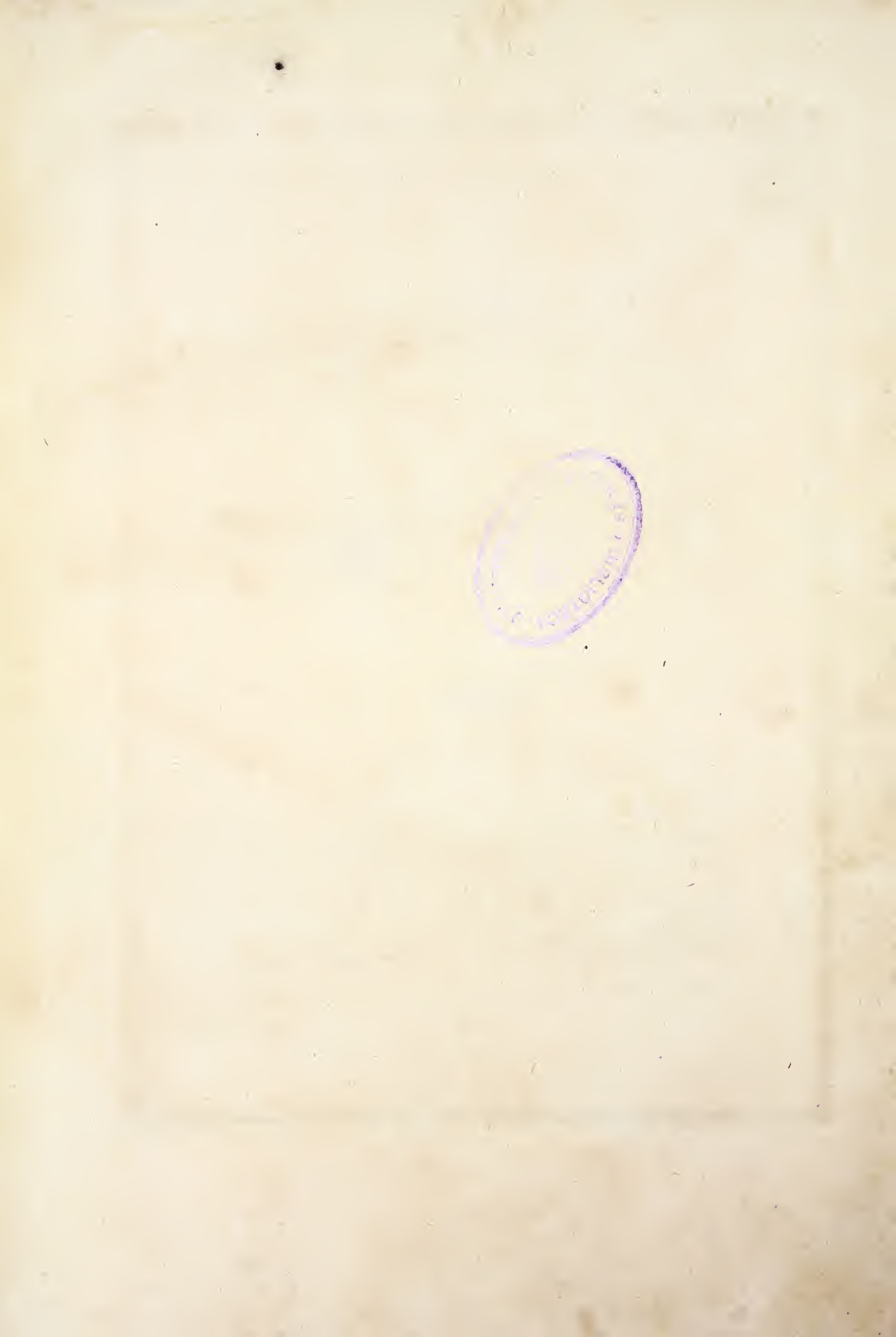
Quanto mas obscuro sea el campo que confina con el reflexo , tanto mas evidente y claro será éste ; y quanto mas claro sea el campo , menos perceptible será el reflexo. La razon de esto es , que puestas en contraste las cosas que tienen diferentes grados de sombra , la menos obscura hace que parezca tenebrosa la otra ; y entre las cosas iluminadas la mas clara hace parecer algo obscura á la otra.

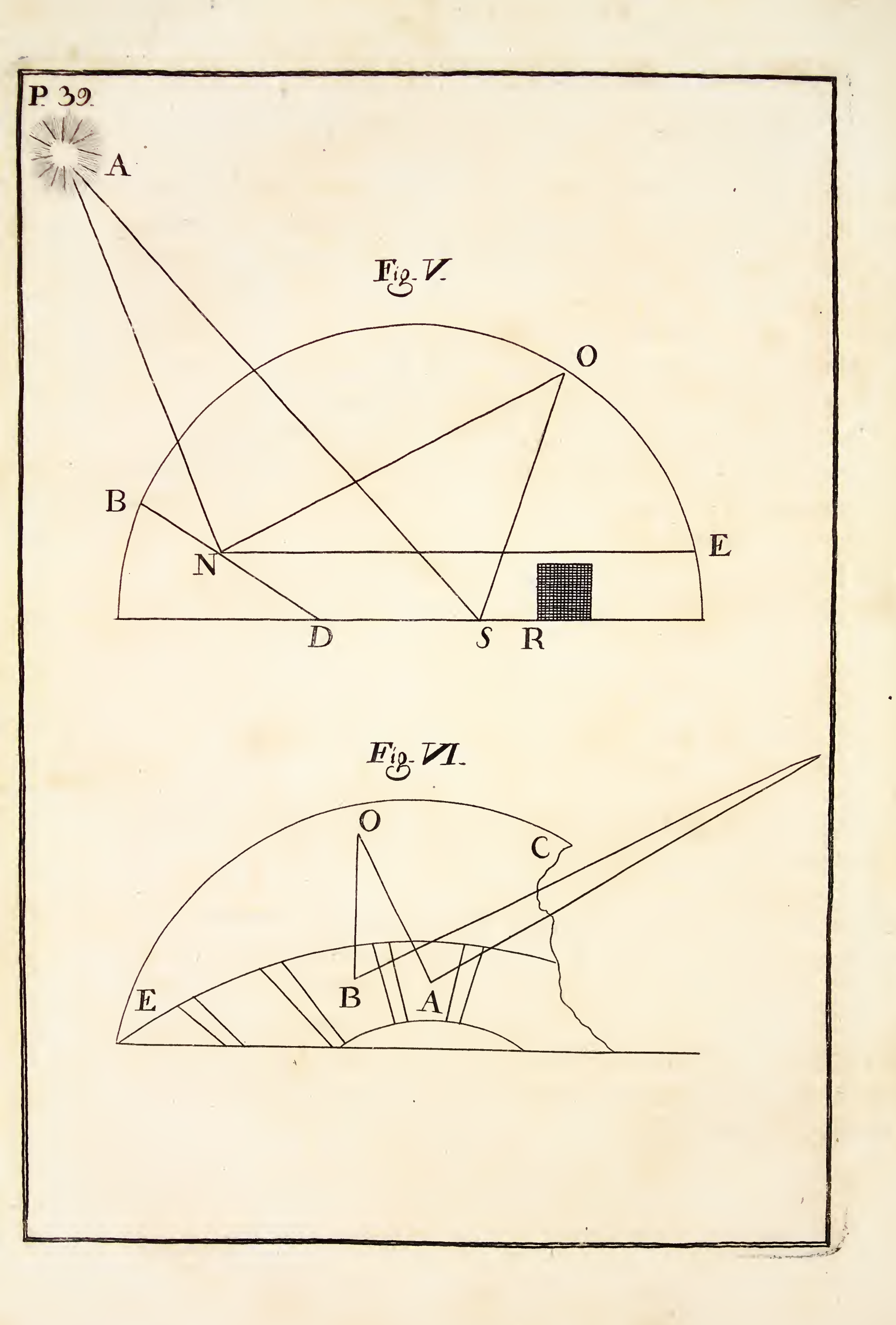
§ LXXXIII.



P.38.
Fig. III.
A
B
D
F
M
P
N
G
O
E
C
N
Fig. IV.
F
E
D
A
B
C






P. 39.
A
Fig. V.
O
B
N
E
D
S
R
Fig. VI.
O
C
E
B
A

§ LXXXIII.

De los reflexos duplicados y triplicados.

Los reflexos duplicados son mas fuertes que los simples ; y las sombras interpuestas en los claros incidentes y los reflexos son poco sensibles. Por exemplo: sea A el luminoso ; A N , A S los rayos directos ; S N las partes de un cuerpo iluminado ; O E las iluminadas con reflexos ; será el reflexo A N E reflexo simple ; A N O , A S O reflexo duplicado. Llámase reflexo simple aquel que produce un cuerpo iluminado solo ; y el duplicado es el que producen dos cuerpos iluminados y el simple. El reflexo E lo origina el cuerpo iluminado B D ; el duplicado O se compone del iluminado B D y D R , y su sombra es muy poca por estar entre la luz incidente N y la reflexa N O , S O. *Figura V.*

§ LXXXIV.

Ningun color reflexo es simple , sino mixto de los que le producen.

Ningun color que reflecta en la superficie de otro cuerpo la tiñe de su propio color , sino que éste será una tinta compuesta de todos los demas colores reflexos que resaltan en el mismo parage. Por exemplo : reflexando el color amarillo A en la parte del cuerpo esférico C O E , é igualmente el azul B , será el reflexo mixto del amarillo y azul ; de modo que si el tal cuerpo esférico era blanco , quedará teñido en aquel parage de verde; porque de la mixtion del amarillo y azul resulta verde hermoso. *Figura VI.*

§ LXXXV.

§ LXXXV.

Rarísimas veces son los reflexos del mismo color que tiene el cuerpo en donde se manifiestan.

Pocas veces sucede que los reflexos sean del mismo color del cuerpo en que se juntan. Por exemplo: sea el esférico D F G E amarillo, el obgeto que reflecte en él su color sea B C azul, aparecerá la parte del esférico en donde esté el reflexo teñida de color verde, siendo B C iluminado por el sol ó la claridad del ayre. *Figura VII.*

§ LXXXVI.

En qué parte se verá mas claro el reflexo.

Entre los reflexos de una misma figura, tamaño y luz aquella parte de ellos será mas ó menos evidente que termine en campo mas ó menos obscuro.

Las superficies de los cuerpos participan mas del color de aquellos obgetos que reflecten en ellos su semejanza dentro de ángulos mas iguales.

Entre los colores de los obgetos que reflecten su semejanza en la superficie de los cuerpos antepuestos dentro de ángulos iguales, será el de mas fuerza aquel cuyo rayo reflexo sea mas corto.

Entre los colores de los obgetos que se reflexan dentro de ángulos iguales y con alguna distancia en la superficie de los cuerpos contrapuestos, el mas fuerte será el del color mas claro.

Aquel obgeto reflectirá mas intensamente su color en el antepuesto, que no tenga en su circunferencia otros colores distintos del suyo. Y aquel reflexo que se origine de muchos colores diferentes, dará un color mas ó menos confuso.

Quanto mas próxîmo esté el color al reflexo, tanto mas

mas teñido estará éste de él; y al contrario.

Esto supuesto, procurará el Pintor en llegando á los reflexos de la figura que pinte, mezclar el color de las ropas con el de la carne, segun la mayor ó menor proxîmidad que tuvieren; pero sin distinguirlos demasiado, como no haya necesidad.

§ LXXXVII.

De los colores reflexos.

Todos los colores reflexos tienen mucha menos luz que la directa: y entre la luz incidente y la reflexa hay la misma proporcion que entre la claridad y la causa de ella.

§ LXXXVIII.

De los términos del reflexo en su campo.

Siendo el campo mas claro que el reflexo, hará que el término de éste sea imperceptible: pero siendo mas obscuro, resaltará entonces el reflexo á proporcion de la mayor ó menor obscuridad del campo.

§ LXXXIX.

De la planta de las figuras.

Conforme disminuye el lado sobre que insiste un desnudo, tanto mas crece el opuesto; de modo que todo lo que el lado derecho sobre que insiste se minora, igualmente se aumenta el izquierdo, quedando siempre en su lugar el ombligo y miembro. Esta diminucion consiste en que la figura que se planta sobre el un pie, hace centro del peso universal en aquel punto; en cuya disposicion se levantan los ombros, saliéndose de la perpendicular que pasa por el medio de ellos y de todo el cuerpo: y quando dicha linea hace base sobre

el un pie , de modo que queda obliqùa ; suben entonces los lineamentos que atraviesan; porque siempre han de formar ángulos iguales con ella , baxándose por la parte sobre que insiste la figura , y elevándose en la opuesta. *Vease* B C , *lámina I.*

§ XC.

Modo de aprender á componer las figuras de una historia.

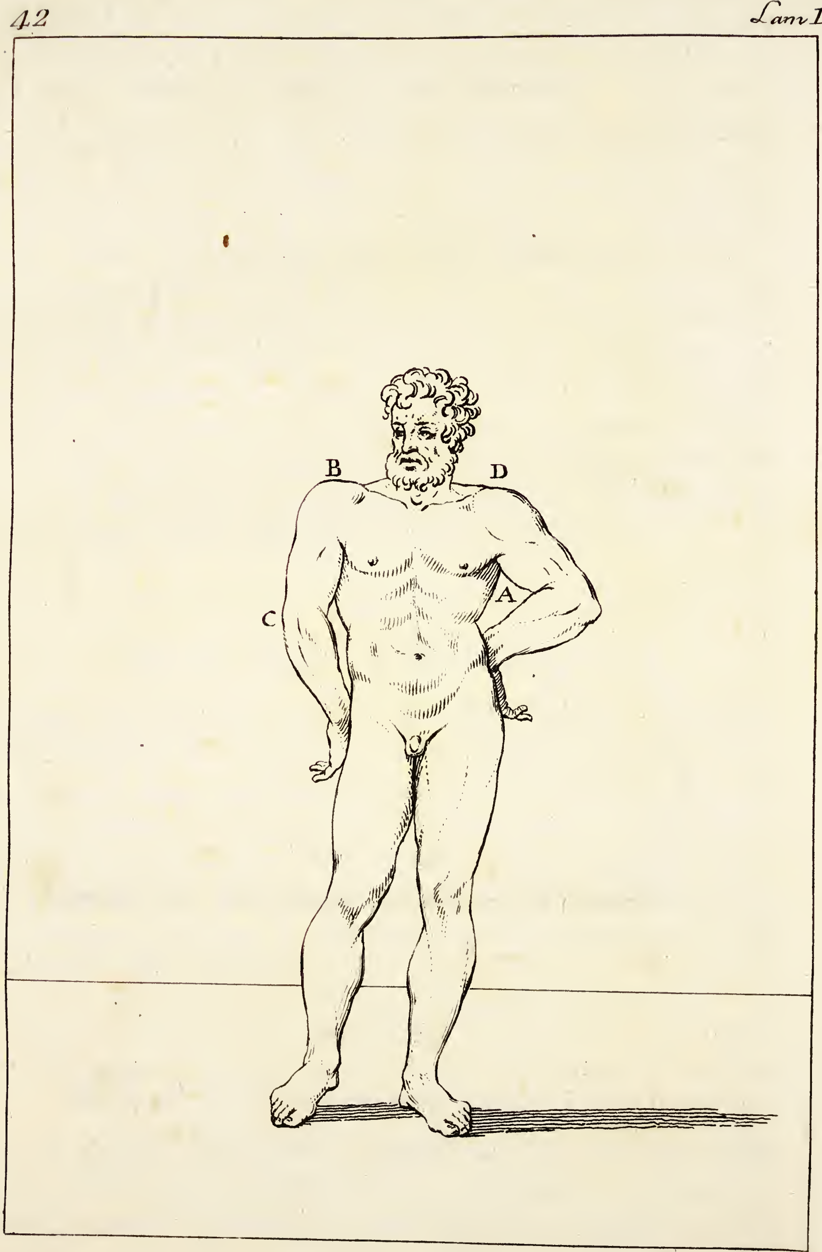
Luego que esté el jóven instruido en la Perspectiva, y sepa tantear de memoria una figura , irá observando en todas las ocasiones y sitios con retentiva la colocacion casual y movimiento de los hombres , quando hablan , quando disputan , quando riñen ó quando rien; advertirá las actitudes que toman en aquel instante, las de los que se hallan á su lado, ó los que van á separarlos , y los que están mirándolos. Todo esto lo irá apuntando ligeramente en una libretilla que deberá llevar consigo siempre ; y estas apuntaciones se guardarán cuidadosamente ; porque como son tantas las actitudes y formas de la figura , no es capaz la memoria de retenerlas ; y asi debe conservar la libreta como un auxîlio ó Maestro para las ocasiones.

§ XCI.

Tamaño de la primera figura de una historia.

La primera figura que se haya de colocar en un quadro historiado debe ser tantas veces menor que el natural , quantas sean las brazas de distancia que se supongan desde el punto en que está á la primera linea del quadro ; y luego se proseguirá á las demas , baxo ésta misma regla á proporcion de su distancia.

§ XCII.



Barcelon lo G.bó



§ XCII.

Modo de componer una historia.

Entre las figuras de una historia la que se pinte mas próxîma á la vista se hará de mucho mas relieve, segun la proposicion que dice: *aquel color se manifestará con mas viveza y proporcion, que tenga menos cantidad de ayre interpuesta entre él y el que lo mira.* Y por ésta razon se hacen las sombras que constituyen el relieve de una figura mucho mas fuertes quando se ha de mirar de cerca, que quando ha de estar en ultimo término; pues alli están ya deshechas y alteradas por la mucha interposicion del ayre; lo qual no sucede en las sombras próxîmas á la vista; y entonces quanto mas obscuras y fuertes son, tanto mas relieve dan á la figura.

§ XCIII.

Precepto relativo al mismo asunto.

Quando se haya de pintar una sola figura, se debe procurar evitar los escorzos tanto en las partes de ella, como en el todo, por no exponerse al desayre de los que no entienden el primor del arte. Pero en las historias de muchas figuras se harán siempre que ocurra, especialmente en las batallas, en donde precisamente ha de haber escorzos y actitudes extraordinarias entre los sugetos del asunto.

§ XCIV.

De la variedad que debe haber en las figuras.

En un quadro de muchas figuras se han de ver hombres de diferentes complexîones, estaturas, colores y actitudes, unos gruesos, otros delgados, ágiles, gran-

des , pequeños , de semblante fiero , agradable , viejos, jóvenes , nerviosos , musculosos , débiles y carnosos , alegres , melancólicos , con cabellos cortos y rizados , lacios y largos ; unos con movimientos prontos , otros tardos y lánguidos ; finalmente debe reynar la variedad en todo, hasta en los trages , sus colores &c. ; pero arreglado siempre á las circunstancias de la historia.

§ XCV.

Del conocimiento de los movimientos del hombre.

Es preciso saber con exâctitud todos los movimientos del hombre , empezando por el conocimiento de los miembros y del todo , y de sus diversas articulaciones, lo qual se conseguirá apuntando brevemente con pocas lineas las actitudes naturales de los hombres en qualesquiera accidentes ó circunstancias , sin que estos lo adviertan , pues entonces distrayéndose de su asunto , dirigirán el pensamiento ácia tí , y perderán la viveza é intencion del acto en que estaban , como quando dos de genio bilioso altercan entre sí , y cada uno cree tener de su parte la razon , que empiezan á mover las cejas , los brazos y las manos con movimientos adequados á su intencion y á sus palabras. Todo lo qual no lo podrias copiar con naturalidad , si les dixeses que fingiesen la misma disputa y enfado , ú otro afecto ó pasion , como la risa , el llanto , el dolor , la admiracion , el miedo &c. Por esto será muy bueno que te acostumbres á llevar contigo una libretilla de papel dado de yeso , y con un estilo ó punzon de plata ó estaño anotar con brevedad todos los movimientos referidos , y las actitudes de los circunstantes y su colocacion , lo qual te enseñará á componer una historia: y luego que esté llena la dicha libreta , la guardarás con cuidado para quando te se ofrezca : y es de advertir

tir que el buen Pintor ha de observar siempre dos cosas muy principales, que son, el hombre, y el pensamiento del hombre en el asunto que se va á representar; lo qual es importantísimo.

§ XCVI.

De la composicion de la historia.

Al ir á componer una historia se empezará dibuxando solo con un tanteo las figuras, cuyos miembros, actitudes, movimientos é inflexîones se han de haber estudiado de antemano con suma diligencia. Despues, si se ha de representar la lucha ó combate de dos guerreros, se exâminará dicha pelea en varios puntos y vistas, y en diversas actitudes: igualmente se observará si ha de ser el uno atrevido y esforzado, y el otro tímido y cobarde; y todas estas acciones y otros muchos accidentes del ánimo deben estudiarse y exâminarse con mucha atencion.

§ XCVII.

De la variedad en la composicion de una historia.

El Pintor procurará siempre con atencion que haya en los quadros historiados mucha variedad, huyendo qualquiera repeticion, para que la diversidad y multitud de obgetos deleyte la vista del que lo mire. Es preciso tambien para esto que en las historias haya figuras de diferentes edades (conforme lo permitan las circunstancias), con variedad de trages, mezcladas con mugeres, niños, perros, caballos, edificios, terrazos ó montes; observando la dignidad y decoro que requiere y se le debe á un Principe ó á un Sábio, separados del vulgo. Tampoco se deben poner juntos los que estén llorando con los que rien; pues es natural que los alegres estén con los alegres, y los tristes con los tristes.

§ XCVIII.

De la diversidad que debe haber en los semblantes de una historia.

Es defecto muy comun entre los Pintores Italianos el ver en un quadro repetido el ayre y fisonomía del semblante del sugeto principal en algunas de las muchas figuras que le circundan : por lo qual para no caer en semejante error es necesario procurar cuidadosamente no repetir ni en el todo , ni en las partes las figuras ya pintadas , y que no se parezcan los rostros unos á otros. Y quanto mas cuidado se ponga en colocar en un quadro al lado de un hermoso un feo , al de un viejo un jóven , y al de un fuerte y valeroso un débil y pusilánime , tanto mas agradable será , y tanta mayor belleza tendrán respectivamente las figuras. Muchas veces quieren los Pintores que sirvan los primeros lineamentos que tantearon ; y es grande error , porque las mas veces sucede que la figura contornada no sale con aquel movimiento y actitud que se requiere para representar la interior disposicion del ánimo; y suele parecerles que es desdoro el mudar una figura, quando ha quedado bien proporcionada.

§ XCIX.

De la colocacion de los colores , y su contraste.

Si quieres que un color contraste agradablemente con el que tiene al lado , es preciso que uses la misma regla que observan los rayos del sol , quando componen en el ayre el arco Iris , cuyos colores se engendran en el movimiento de la lluvia , pues cada gota al tiempo de caer aparece de su respectivo color , como en otra parte se demostrará. Esto supuesto , advertirás que pa-

para representar una grande obscuridad, la pondrás al lado de otra igual claridad, y saldrá tan tenebrosa la una como luminosa la otra: y asi lo pálido y amarillo hará que el encarnado parezca mucho mas encendido que si estuviera junto al morado. Hay tambien otra regla, cuyo obgeto no es para que resalten mas los colores contrastados, sino para que hagan mutuamente mas agradable efecto, como hace el verde con el color rosado, y al contrario con el azul; y de ésta se deduce otra regla para que los colores se aféen unos á otros, como el azul con el amarillo blanquecino ó con el blanco: lo qual se dirá en otro lugar.

§ C.

Para que los colores tengan viveza y hermosura.

Siempre que quieras hacer una superficie de un color muy bello, prepararás el campo muy blanco para los colores transparentes, pues para los que no lo son no aprovecha nada; y esto se ve claro en los vidrios teñidos de color, pues mirándolos delante de la claridad parecen en extremo hermosos y brillantes, lo que no sucede quando no hay detras luz alguna.

§ CI.

Del color que debe tener la sombra de qualquier color.

Toda sombra ha de participar del color de su obgeto, mas ó menos vivamente conforme á lo mas ó menos próxîmo de la sombra, ó mas ó menos luminoso.

§ CII.

§ CII.

De la variedad que se percibe en los colores de los obgetos lexanos y los próxîmos.

Siempre que un obgeto sea mas obscuro que el ayre, quanto mas remoto se vea, tanto menos obscuridad tendrá; y entre los que son mas claros que el ayre, quanto mas apartado se halle de la vista, tanta menor claridad tendrá; porque entre las cosas mas claras y mas obscuras que el ayre, variando su color con la distancia, las primeras disminuyen su claridad, y las segundas la adquieren.

§ CIII.

Quánta haya de ser la distancia para que enteramente pierda un obgeto su color.

Los colores de los obgetos se pierden á una distancia mas ó menos grande, respecto á la mayor ó menor altura de la vista ó del obgeto. Pruébase esto por la proposicion que dice: *el ayre es tanto mas ó menos grueso, quanto mas ó menos próxîmo á la tierra sea*; y asi estando cerca de la tierra la vista y el obgeto, entonces lo grosero del ayre interpuesto alterará mucho el color que tenga éste: pero si ambos se hallan muy elevados y remotos de la tierra, como ya es el ayre muy delgado y sutil, será poca la variacion que reciba el color del obgeto; y tanta es la variedad de las distancias, á las que pierden su color los obgetos, quantas son las diferencias del dia, y los grados de sutileza del ayre por donde penetran las especies del color á la vista.

§ CIV.

§ CIV.

Color de la sombra del blanco.

La sombra del blanco, visto con el sol y la claridad del ayre, tiene un color que participa del azul; porque como el blanco en sí no es color, sino disposicion para qualquier color; segun la proposicion que dice: *la superficie de qualquier cuerpo participa del color de su obgeto*, se sigue que aquella parte de la superficie blanca, en que no hieren los rayos del sol, participa del color azul del ayre que es su obgeto.

§ CV.

Qué color es el que hace sombra mas negra.

Quanto mas blanca sea la superficie sobre que se engendra la sombra, mas participará del negro, y mas propension tendrá á la variedad de qualquier color que ninguna otra: la razon es, porque el blanco no se cuenta en el número de los colores, sino que recibe en sí qualquier color, y la superficie blanca participa mas intensamente que otra alguna del color de su obgeto, especialmente de su contrario que es el negro (ú otros colores obscuros), del qual es diametralmente opuesto el blanco por naturaleza; y asi hay siempre suma diferencia entre sus luces y sus sombras principales.

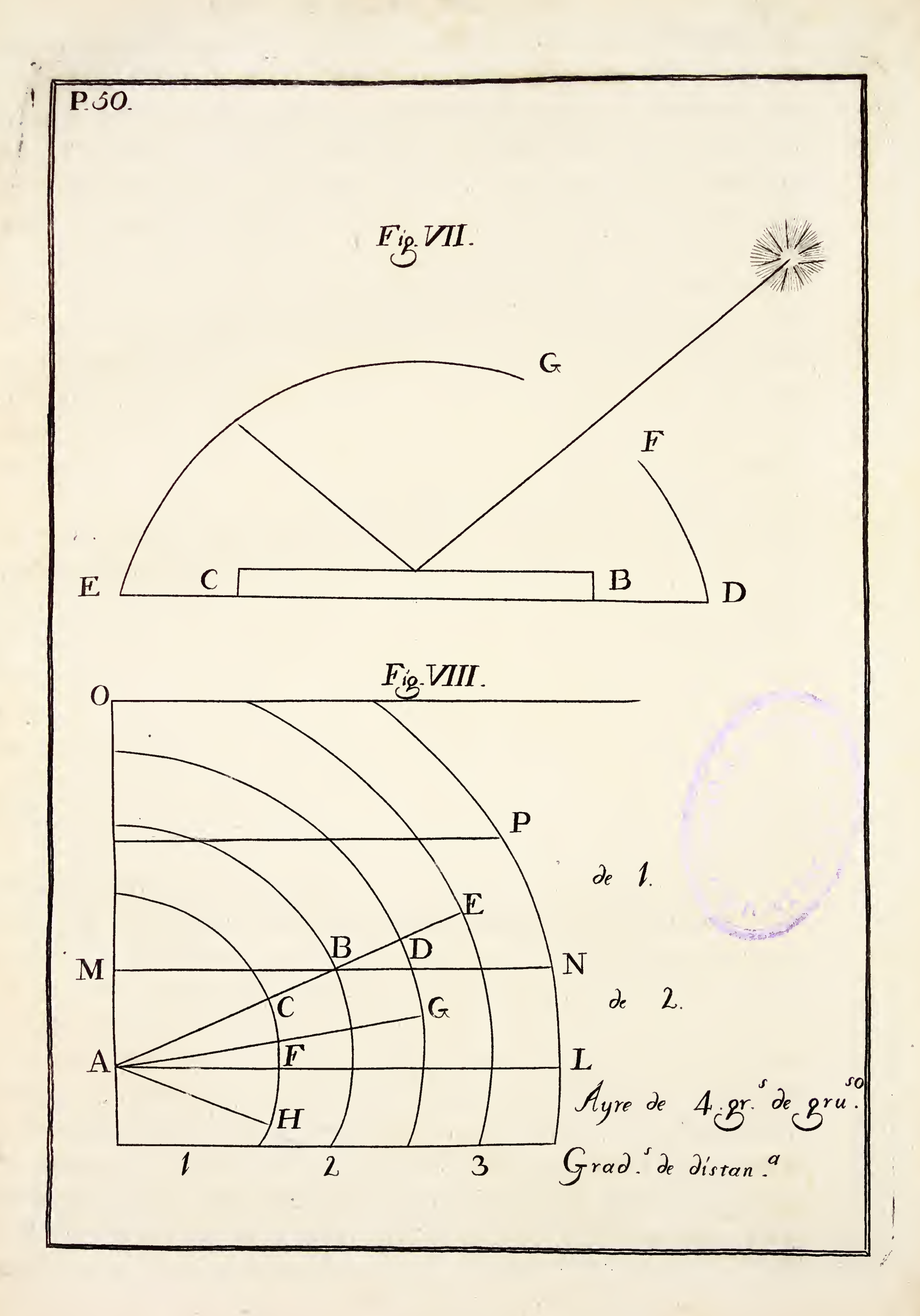
§ CVI.

Del color que no se altera con varias diferencias de ayre.

Puédsee dar el caso de que un mismo color en varias distancias no haga mutacion alguna; y esto sucederá quando la proporcion de lo grueso del ayre, y las proporciones que entre sí tengan las distancias de la vista

al obgeto sea una misma, pero inversa. Por exemplo: A sea el ojo; H qualquier color, apartado del ojo á un grado de distancia en un ayre grueso de quatro grados; pero siendo el segundo grado A M N L dos grados mas sutil que el de abaxo, será preciso que el obgeto diste del ojo doble distancia para que no se mude el color: y asi se le pondrá separado de él dos grados A F, F G, y será el color G; el qual elevándose al grado de doble sutileza que es M O P N, será fuerza ponerle á la altura E, y entonces distará del ojo toda la linea A E, la qual es lo mismo que la A G en quanto á lo grueso del ayre, y pruébase asi: si A G, distancia interpuesta de un mismo ayre entre el ojo y el color, ocupa dos grados, y A E dos grados y medio; ésta distancia es suficiente para que el color G elevado á E no varíe en nada; porque el grado A C y el A F, siendo una misma la calidad del ayre, son semejantes é iguales; y el grado C D aunque es igual en el tamaño á F G, no es semejante la calidad del ayre; porque es un medio entre el ayre de dos grados y el de uno, del qual un medio grado de distancia ocupa tanto el color, quanto basta á hacer un grado entero del ayre de un grado que es al doble sutil que el de abaxo. *Figura VIII.*

Esto supuesto, calculando primero lo grueso del ayre, y despues las distancias, verás los colores, que habiendo mudado de sitios no se han alterado; y dirémos segun el cálculo de la calidad del ayre que se ha hecho; el color H está á los quatro grados de grueso del ayre; G á los dos grados, y E al uno. Ahora veamos si las distancias están en igual proporcion, pero inversa: el color E está distante del ojo dos grados y medio; G dos grados; H un grado; ésta distancia no se opone á la proporcion del grueso del ayre, mas no obstante se debe hacer otro tercer cálculo en ésta forma.


Fig. VII.
G
F
E
C
B
D
Fig. VIII.
O
P
de 1.
E
B
D
M
N
de 2.
C
G
A
F
L
H
Ayre de 4. gr.s de gru.so
1
2
3
Grad.s de distan.a

ma. El grado A C, como se dixo arriba, es igual y semejante al A F, y el medio grado C B es semejante á A F, pero no igual; porque su longitud es solo de un medio grado que vale tanto como uno del ayre de arriba. Luego el cálculo hecho es evidente; porque A C vale dos grados de grueso del ayre de encima, y el medio grado B C vale un entero del mismo ayre; por lo que tenemos ya tres grados, valor del dicho ayre, y otro quarto que es B E. A H tiene quatro grados de ayre grueso; A tiene tambien quatro, que son dos de A F, y dos de F G; A E tiene otros quatro, dos de A C, uno de C D, que es la mitad de A C y de aquel mismo ayre, y otro entero en lo mas sutil del ayre: luego si la distancia A E no es dupla de la distancia A G, ni quádrupla de la A H, queda solo con el aumento de C D, que es medio grado de ayre grueso, que vale un entero del sutil: y queda demostrado que el color H G E no se varía aunque mude de distancia.

§ CVII.

De la perspectiva de los colores.

Puesto un mismo color á varias distancias y siempre á una misma altura, se aclarará á proporcion de la distancia que haya de él al ojo que le mira. Pruébase asi: sea E B C D un mismo color; el primero E á dos grados de distancia del ojo A; el segundo B á quatro; el tercero C á seis; y el quarto D á ocho, segun señalan las secciones de los círculos de la linea A R. Sea A R S P un grado de ayre sutil, y S P E T un grado de ayre grueso: síguese de esto que el primer color E llega al ojo pasando por un grado de ayre grueso E S, y por otro no tanto S A: el color B llegará pasando por dos grados de ayre grueso y dos del mas sutil: el C por tres grados del un ayre y tres del otro,

y el D finalmente por quatro del grueso y quatro del sutil : con lo qual queda probado, que la proporcion ó diminucion de los colores es como la de sus distancias á la vista ; lo qual solo sucede en los colores que están en una misma altura ; porque en siendo ésta diversa, no rige la misma regla, pues entonces la diferencia de los grados del ayre varía mucho en el asunto. *Figura IX.*

§ CVIII.

Qué color no recibirá mutacion en varios grados de ayre.

Colocado un color en varios grados de ayre no recibirá mudanza, quando esté tanto mas distante de la vista, quanto mas sutil sea el ayre. Pruébase asi : si el primer ayre tiene quatro grados de grueso, y el color dista un grado de la vista ; y el segundo ayre mas alto tiene tres grados, aquel grado de grueso que pierde, lo gana en la distancia el color ; y quando el ayre ha perdido dos grados de grueso, y el color ha aumentado otros dos á su distancia, entonces el primer color será de la misma manera que el tercero ; y, para abreviar, si el color se eleva hasta entrar en el ayre que ha perdido ya tres grados de grueso, alexándose igualmente otros tres, entonces se juzgará con certeza que dicho color alto y remoto ha perdido tanto, como el que está baxo y próxîmo ; porque si el ayre superior ha perdido tres grados de grueso, respecto al inferior, tambien el color se ha alexado y elevado otros tres.

§ CIX.

Si pueden parecer varios colores con un mismo grado de obscuridad, mediante una misma sombra.

Muchos colores diversos obscurecidos por una misma sombra pueden al parecer transmutarse en el color de la

la misma sombra. Esto se manifiesta en una noche muy nublada, en la qual no se percibe el color de ninguna cosa; y supuesto que las tinieblas no son mas que privacion de la luz incidente y reflexa que hace ver y distinguir los colores de todos los cuerpos, se sigue por conseqüencia, que quitada ésta luz, faltará tambien el conocimiento de los colores, y será igual su sombra.

§ CX.

De la causa que hace perder los colores y figuras de los cuerpos al parecer.

Hay muchos sitios, que aunque en si están iluminados, se demuestran y pintan no obstante obscuros y sin variedad alguna de color en los obgetos que dentro tengan: la razon es, por el mucho ayre iluminado que se interpone entre el dicho sitio y la vista, como sucede quando se mira alguna ventana remota, que solo se advierte en ella una obscuridad uniforme y grande; y si entras luego dentro de la habitacion, la hallarás sumamente clara, de modo que se distinguen bien los obgetos que dentro haya. Esto consiste en un defecto de nuestros ojos, que vencidos por el mucho resplandor del ayre, se disminuye y contrae tanto la pupila, que pierde mucha facultad y potencia: y al contrario sucede en los sitios de luz moderada, que dilatándose mucho, adquiere mayor perspicacia; cuya proposicion tengo demostrada en mi tratado de Perspectiva.

§ CXI.

Ninguna cosa muestra su verdadero color, si no se halla iluminada de otro color igual.

Ningun obgeto aparecerá con su verdadero color, como la luz que le ilumine no sea toda ella del mismo co-

color; lo qual se ve claramente en los paños, en los que los pliegues que reflexan la luz á los otros que tienen al lado, los hacen parecer con su verdadero color. Lo mismo sucede quando una hoja de oro dá luz á otra hoja, quedando muy diferente quando la toma de otro cuepo de distinto color.

§ CXII.

De los colores que varían de naturaleza, cotejados con el campo en que están.

Ningun extremo de color uniforme se demostrará igual, si no termina en campo de color semejante. Esto se manifiesta quando el negro termina en el blanco, que entonces cada color adquiere mas realce al lado del opuesto, que no en los demas parages mas separados.

§ CXIII.

De la mutacion de los colores transparentes puestos sobre otros diferentes.

Quando un color transparente se pone sobre otro diverso, resulta un color mixto, distinto del uno y del otro que le componen; como se ve en el humo que sale de una chimenea, que al principio que su color se mezcla con el negro de la misma chimenea, parece como azul; y quando se eleva y se mezcla con lo azulado del ayre, aparece con visos roxos. Asi, pues, sentando el morado sobre el azul, quedará de color de violeta, y dando el azul sobre el amarillo, saldrá verde, y el color de oro sobre el blanco quedará amarillo claro; y últimamente el blanco sobre el negro parecerá azul, y tanto mas bello, quanto mejor sea el blanco y el negro.

§ CXIV

§ CXIV.

Qué parte de un mismo color debe mostrarse mas bella en la Pintura.

Aqui vamos á considerar qué parte de un color ha de quedar con mas viveza en la pintura; si aquella que recibe la luz, la del reflexo, la de la media tinta, la de la sombra, ó la parte transparente, si la tiene. Para esto es menester saber de qué color se habla; porque los colores tienen su belleza respectiva en varias partes diferentes: por exemplo: el negro consiste su hermosura en la sombra; el blanco en la luz; el azul, verde ó amarillo en la media tinta; el anteado y roxo en la luz; el oro en los reflexos; y la laca en la media tinta.

§ CXV.

Todo color que no tenga lustre es mucho mas bello en la parte iluminada que en la sombra.

Todo color es siempre mas hermoso en la parte iluminada que en la sombra, porque la luz vivifica y demuestra con toda claridad la naturaleza del color, y la sombra lo obscurece y apaga, y no permite distinguirle bien. Y si á esto se replica que el negro tiene mas belleza en la sombra que en la luz, se responderá que el negro no es color.

§ CXVI.

De la evidencia de los colores.

Conforme la mayor ó menor claridad de las cosas serán mas ó menos perceptibles de lexos.

§ CXVII.

Qué parte de un color debe ser mas bella segun lo que dicta la razon.

Siendo A la luz, y B el obgeto iluminado por ella en linea recta; E, que no puede mirar la dicha luz, verá solo la pared iluminada, la qual supongo sea de color de rosa. Esto supuesto, la luz que se origina en la pared tendrá el color de quien la causa, y teñirá de encarnado al obgeto E; el qual si es igualmente encarnado, será mucho mas hermoso que B; y si E fuese amarillo, se originará un color tornasolado de amarillo y roxo. *Figura X.*

§ CXVIII.

La belleza de un color debe estar en la luz.

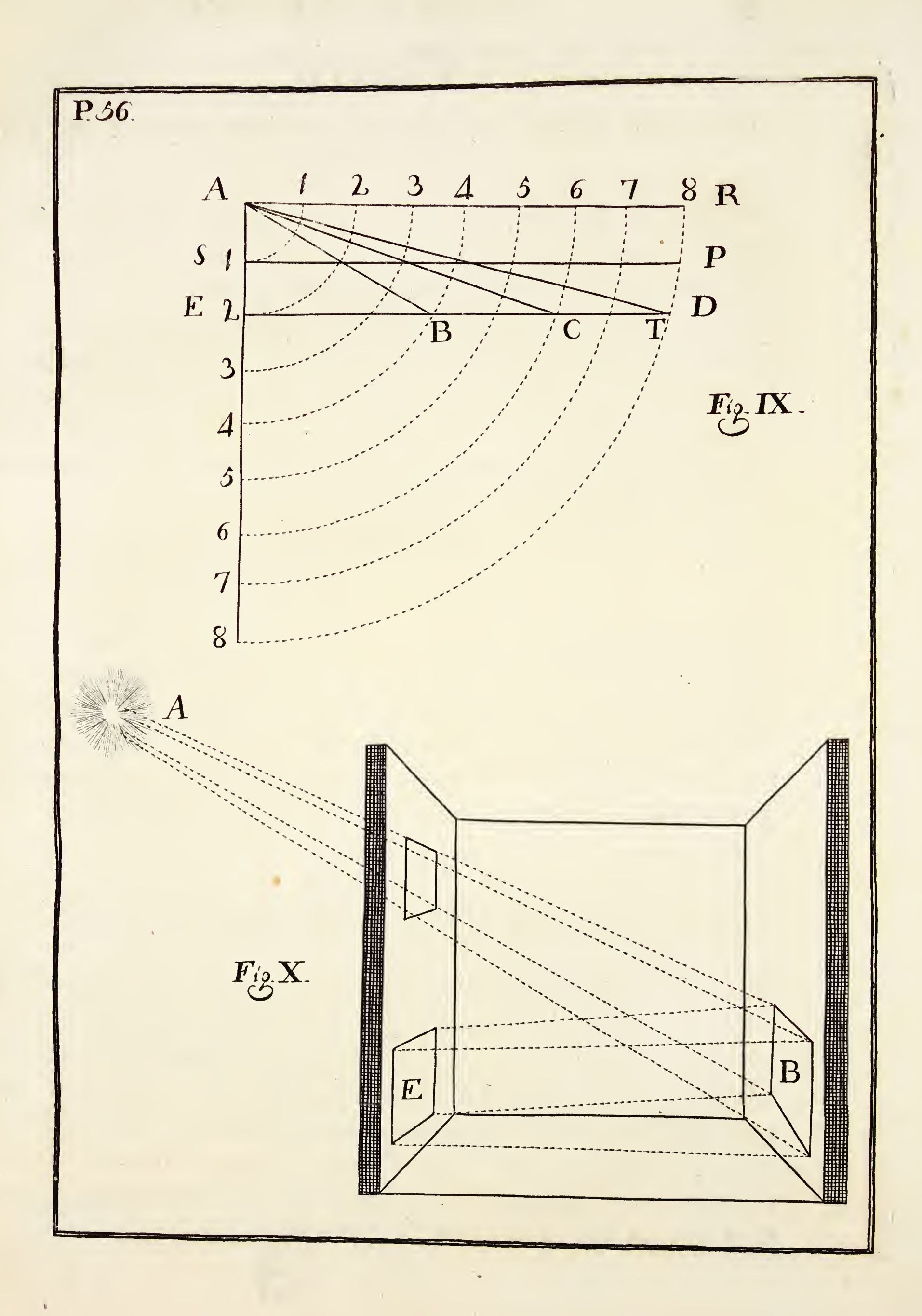
Si es cierto que solo conocemos la qualidad de los colores mediante la luz, y que donde hay mas luz, con mas claridad se juzga del color; y que en habiendo obscuridad, se tiñe de obscuro el color; sale por conseqüencia que el Pintor debe demostrar la verdadera qualidad de cada color en los parages iluminados.

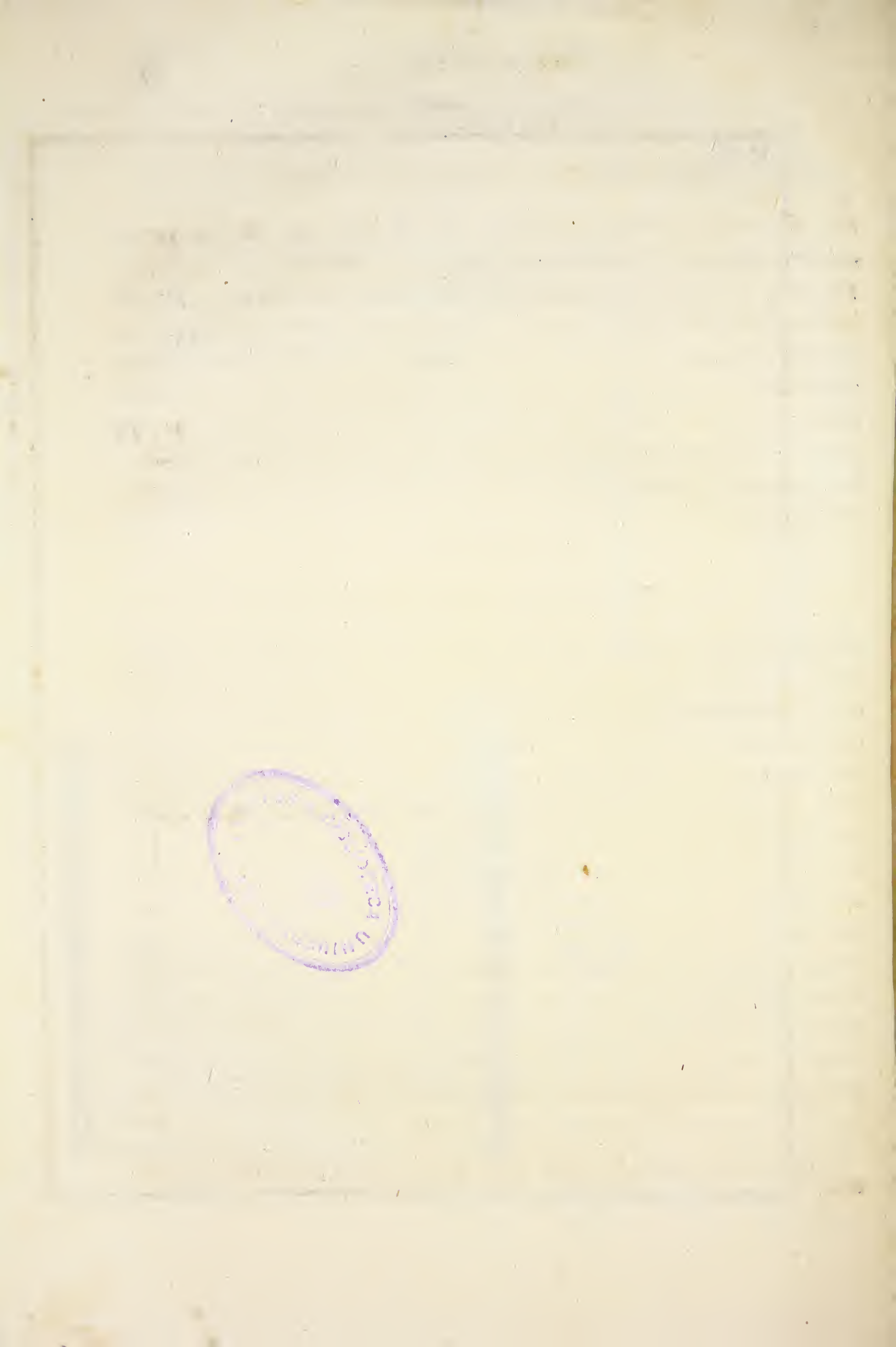
§ CXIX.

Del verde de cardenillo.

El verde de cardenillo gastado al óleo, se disipa inmediatamente su belleza, si no se le dá luego el barniz; y no se disipa solamente, sino que si se le lava con una esponja llena de agua, se irá al instante, y mucho mas breve si el tiempo está húmedo. La causa de esto es porque éste color está hecho á fuerza de sal, la qual se deshace facilmente con la humedad, y mucho mas si se lava con la esponja.

§ CXX.


A
1
2
3
4
5
6
7
8
R
S
1
P
E
2
D
B
C
T
3
4
5
6
7
8
Fig. IX.
A
E
B
Fig. X.



§ CXX.

Para aumentar la belleza del cardenillo.

Si el cardenillo se mezcla con el áloe que llaman *cavalino* , quedará sumamente bello , y mucho mas quedaria con el azafran , pero no es estable. Para conocer la bondad de dicho áloe , se notará si se deshace en el aguardiente caliente. Y si despues de concluida una obra con éste verde , se le da una mano del referido áloe deshecho en agua natural , saldrá un perfecto color : y adviértase que el áloe se puede moler él solo con aceyte , ó mezclado con el cardenillo ó qualquiera otro color.

§ CXXI.

De la mezcla de los colores.

Aunque la mezcla de los colores se extiende hasta el infinito , no obstante diré algo sobre el asunto. Poniendo primero en la paleta algunos colores simples , se mezclarán uno con otro : luego dos á dos , tres á tres , y asi hasta concluir el número de ellos. [1] Despues se volverá á mezclar los colores dos con dos , tres con tres, quatro con quatro hasta acabar ; y últimamente á cada dos colores simples se les mezclarán tres , y luego otros tres , luego seis , siguiendo la mezcla en todas las proporciones. Llamo colores simples á aquellos que no son compuestos , ni se pueden componer con la mixtion del negro y blanco , bien que estos no se cuentan en el número de los colores ; porque el uno es obscuridad, el otro luz , esto es , el uno privacion de luz , y el otro generativo de ella : pero no obstante yo siempre cuen-

1 Hasta aqui parece que habla Vinci de los colores primitivos ó generativos solamente.

to con ellos , porque son los principales para la Pintura , la qual se compone de sombras y luces que es lo que se llama claro y obscuro. Despues del negro y el blanco sigue el azul y el amarillo ; luego el verde , el leonado (ó sea ocre obscuro) , y finalmente el morado y roxo. Estos son los ocho colores que hay en la naturaleza , con los quales empiezo á hacer mis tintas ó mezclas. Primeramente mezclaré el negro con el blanco , luego el negro con el amarillo y despues con el roxo ; luego el amarillo con el negro y encarnado , y porque aqui me falta el papel (dice el autor) , omito ésta distincion para hacerla con toda prolixidad en la obra que daré á luz , que será de grande utilidad y aun muy necesaria ; y ésta descripcion se pondrá entre la teórica y la práctica (7).

§ CXXII.

De la superficie del cuerpo umbroso.

Toda superficie de cuerpo umbroso participa del color de su obgeto. Esto se ve claramente en todos ellos, pues nunca podrá un cuerpo mostrar su figura y color , si la distancia entre él y el luminoso no está iluminada. Y asi , si el cuerpo opaco es amarillo , y el luminoso azul , la parte iluminada parecerá verde , porque dicho color se compone de azul y amarillo.

§ CXXIII.

Quál superficie admite mas colores.

La superficie blanca es la que mas admite qualquier color respecto de todas las demas superficies de qualquier cuerpo que no sea lustroso como el espejo. La razon es , porque todo cuerpo vacío puede recibir todo lo que no pueden los que están llenos ; y siendo el blan-

blanco vacío (esto es , privado de todo color) , y hallándose iluminado con el color de qualquier luminoso , participará de éste color mucho mas que el negro; el qual es como un vaso roto que no puede contener en sí licor alguno.

§ CXXIV.

Qué cuerpo se teñirá mas del color de su obgeto.

La superficie de un cuerpo participará mas del color de aquel obgeto que esté mas próxîmo. La razon es, porque estando cercano el obgeto , despide una infinita variedad de especies , las quales al embestir la superficie del cuerpo , la alterarán mucho mas que si estuviese muy remoto ; y de éste modo demuestra con mas viveza la naturaleza de su color en el cuerpo opaco.

§ CXXV.

Quê cuerpo mostrará mas bello color.

Quando la superficie de un cuerpo opaco esté próxîma á un obgeto de igual color que el suyo , entonces será quando muestre el mas bello color.

§ CXXVI.

De la encarnacion de los rostros.

Quanto mayor sea un cuerpo , mas bulto hará á mayor distancia. Esta proposicion nos enseña que los rostros se vuelven obscuros con la distancia ; porque la mayor parte de la cara es sombra , y la masa de la luz es poca , por lo qual á corta distancia se desvanece: los reflexos son aún menos , y por esto , como casi todo el rostro se vuelve sombra , parece obscuro en estando algo apartado. Y ésta obscuridad se aumentará mas siempre que detras del rostro haya campo blanco ó claro.

§ CXXVII.

Del papel para dibuxar del modelo.

Los Pintores para dibuxar del modelo teñirán siempre el papel de una tinta obscurita ; y haciendo las sombras del dibuxo mas obscuras , tocarán los claros ligeramente con clarion , solo en aquel punto donde bate la luz , que es lo primero que se pierde de vista, quando se mira el modelo á alguna distancia.

§ CXXVIII.

De la variedad de un mismo color , segun las varias distancias á que se mira.

Entre los colores de una misma naturaleza , aquel que esté menos remoto de la vista , tendrá menos variacion : porque como el ayre interpuesto ocupa algo el obgeto que se mira , siendo mucha la quantidad de él, teñirá al obgeto de su propio color ; y al contrario , siendo poco el ayre interpuesto , estará el obgeto mas desembarazado.

§ CXXIX.

Del color verde de los campos.

Entre los varios verdes del campo el mas obscuro es el de las plantas y árboles , y el mas claro el de las yerbas de los prados.

§ CXXX.

Qué verde participará mas del azul.

Aquel verde , cuya sombra sea mas densa y mas obscura participará mas del azul ; porque el azul se compone de claro y obscuro á larga distancia.

§ CXXXI.

§ CXXXI.

Qué superficie es la que demuestra menos que qualquiera otra su verdadero color.

Quanto mas tersa y lustrosa sea una superficie, tanto menos mostrará su verdadero color. Esto se ve claramente en las yerbecillas de los prados y en las hojas de los árboles, las quales en siendo de una superficie unida y lustrosa, brillan y lucen con los rayos del sol ó con la claridad del ayre, y en aquella parte pierden su natural color.

§ CXXXII.

Qué cuerpo es el que muestra mas su verdadero color.

Todo cuerpo que tenga la superficie poco tersa mostrará mas claramente su verdadero color. Esto se ve ē̄n los lienzos y en las hojas de los árboles que tienen cierta pelusa, la qual impide que se origine en ellas algun reflexo; y no pudiendo reflectir los rayos de la luz, solo dexan ver su verdadero y natural color: pero esto no se entiende quando se interpone un cuerpo de color diverso que las ilumine, como el color roxo del sol al ponerse, que tiñe de encarnado á las nubes que embiste.

§ CXXXIII.

De la claridad de los paises.

Nunca tendrán semejanza la viveza, color y claridad de un pais pintado con los naturales que están iluminados del sol, á menos que se miren estos paises artificiales á la misma luz.

§ CXXXIV.

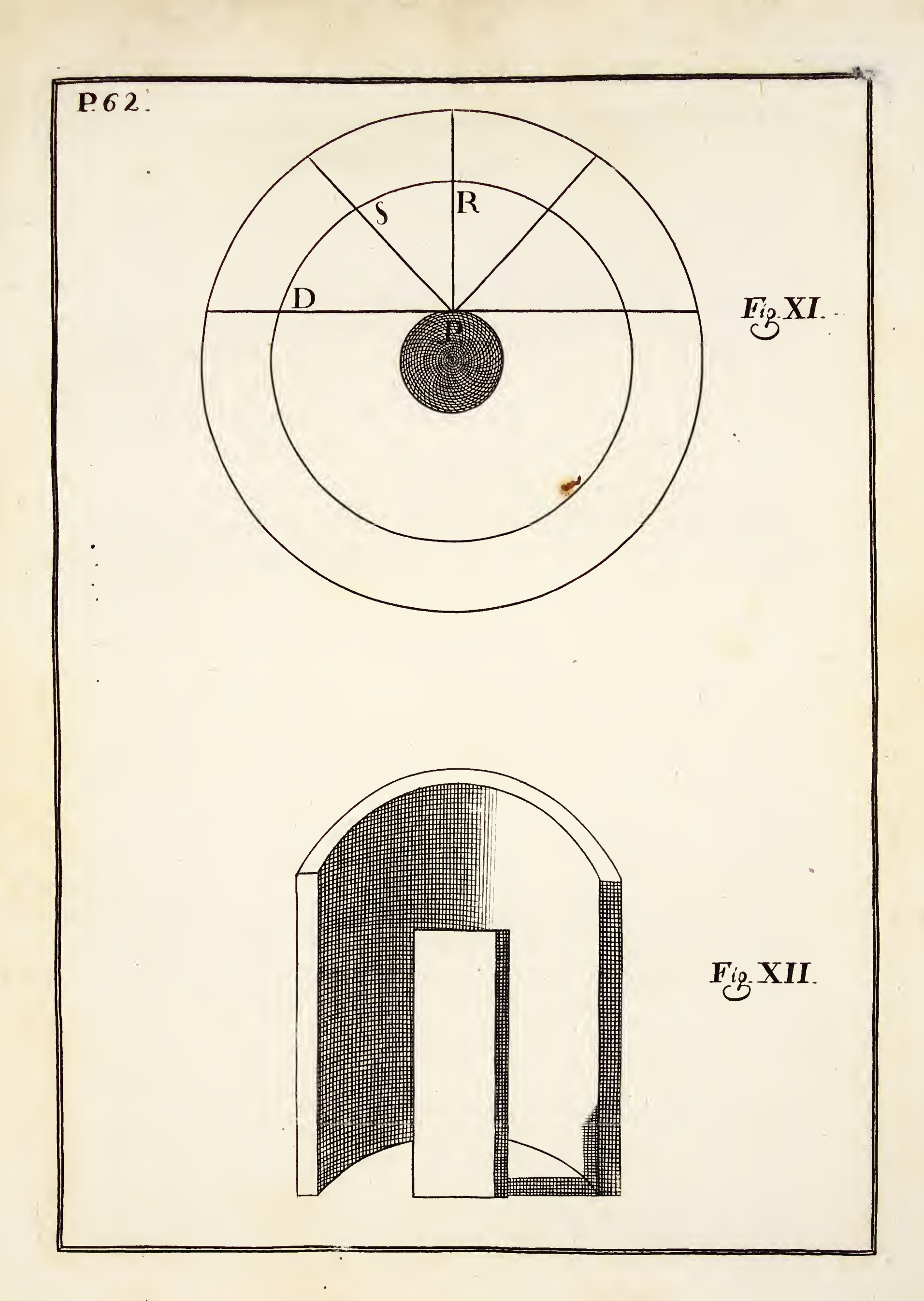
§ CXXXIV.

De la Perspectiva regular para la diminucion de los colores á larga distancia.

El ayre participará tanto menos del color azul, quanto mas próxîmo esté del Orizonte; y quanto mas remoto se halle de él, tanto mas obscuro será. Pruébase esto por las proposiciones que dicen: *que quanto mas enrarecido sea un cuerpo, tanto menos le iluminará el sol.* Y asi el fuego, elemento que se introduce por el ayre por ser mas raro y sutil, ilumina mucho menos la obscuridad que hay encima de él, que no el ayre que le circunda; y por consiguiente el ayre, cuerpo menos enrarecido que el fuego, recibe mucha mas luz de los rayos solares que le penetran, é iluminando la infinidad de átomos que vagan por su espacio, parece á nuestros ojos sumamente claro. Esto supuesto, mezclándose con el ayre la obscuridad de las tinieblas, convierte la blancura suya en azul, tanto mas ó menos claro, quanto mas ó menos ayre grueso se interponga entre la vista y la obscuridad. Por exemplo: siendo P el ojo que ve sobre sí la porcion de ayre grueso P R, y despues declinando la vista, mira el ayre por la linea P S, le parecerá mucho mas claro, por haber ayre mucho mas grueso por la linea P S, que por P R; y mirando ácia el Orizonte D, verá el ayre casi sin nada de azul, porque entonces la linea visual P D penetra por mayor cantidad de ayre [1] que quando se dirigia por P S. *Figura XI.*

§ CXXXV.

1 Esto es, ayre grueso.


P. 62.
S
R
D
P
Fig. XI.
Fig. XII.



§ CXXXV.

De las cosas que se representan en el agua, especialmente el ayre.

Para que se representen en el agua las nubes y celages del ayre es menester que reflexen á la vista desde la superficie del agua con ángulos iguales; esto es, que el ángulo de la incidencia sea igual al ángulo de la reflexîon.

§ CXXXVI.

Diminucion de los colores por obgeto interpuesto.

Siempre que entre la vista y un color haya algun obgeto interpuesto, disminuirá el color su viveza á proporcion de lo mas ó menos grueso, ó compacto del obgeto (8).

§ CXXXVII.

De los campos que convienen á las sombras y á las luces.

Para que el campo convenga igualmente á las sombras que á las luces, y á los términos iluminados ú obscuros de qualquier color, y al mismo tiempo hagan resaltar la masa del claro respecto á la del obscuro, es necesario que tenga variedad, esto es, que no remate un color obscuro sobre otro obscuro, sino claro; y al contrario, el color claro ó participante del blanco finalizará en color obscuro ó que participe del negro.

§ CXXXVIII.

Cómo se debe componer quando el blanco cae sobre blanco, y el obscuro sobre obscuro.

Quando un color blanco vá á terminar sobre otro color blanco, si son de una misma casta ó harmonía ambos blan-

blancos, se hará el mas próxîmo un poco mas obscuro por el lado en que se une con el mas remoto: pero quando el blanco, que sirve de campo al otro blanco, es mas obscuro y de otro género, entonces él mismo hará resaltar al otro sin mas auxîlio.

§ CXXXIX.

De la naturaleza del color de los campos, que sirven para el blanco.

Quanto mas obscuro sea el campo, mas blanco parecerá el obgeto blanco que insista sobre él; y al contrario, siendo el campo mas claro, parecerá el obgeto menos blanco. Esto lo enseña la naturaleza quando nieva; pues quando vemos los copos en el ayre, parecen obscuros, y al pasar por la obscuridad de alguna ventana, parecen blanquísimos. Igualmente viendo caer los copos desde cerca, parece que caen velozmente, y que forman quantidad contínua como unas cuerdas blancas; y desde lexos parece que caen poco á poco, y separados.

§ CXL.

De los campos de las figuras.

Entre las cosas de color claro, tanto mas obscuras parecerán, quanto mas blanco sea el campo en que insisten: y al contrario, un rostro encarnado parecerá pálido en campo roxo, y el pálido parecerá encarnado en campo amarillo: y asi todos los colores harán distinto efecto segun sea el campo sobre que se miren.

§ CXLI.

Del campo de las pinturas.

Es de mucha importancia el modo de hacer los campos,

pos, para que resalten bien sobre ellos los cuerpos opacos pintados, vestidos de sombras y luces; porque el cuidado ha de estar en que siempre insista la parte iluminada en campo obscuro, y la parte obscura en campo claro.

§ CXLII.

De algunos que pintan los obgetos remotos muy obscuros en campo abierto.

Hay muchos que en un pais ó campiña abierta hacen las figuras tanto mas obscuras, quanto mas se alexan de la vista; lo qual es al contrario, á menos que la cosa imitada no sea blanca de suyo, pues entonces se seguirá la regla que se propone en la siguiente §.

§ CXLIII.

Del color de las cosas apartadas de la vista.

Quanto mas grueso es el ayre, tanto mas fuertemente tiñe de su color á los obgetos que se apartan de la vista. Esto supuesto, quando un obgeto se halla á dos millas de la vista, se advertirá mucho mas teñido del color del ayre, que si estuviera á una. Responderáse á esto, que en un pais los árboles de una misma especie son mas obscuros los que están remotos, que los cercanos; pero esto es falso, como las plantas sean de una misma especie y tengan iguales espacios entre sí; y solo se verificará quando los primeros árboles estén muy separados, de modo que por entre ellos se vea la claridad de los prados que los dividen, y los últimos sean muy espesos y juntos; como sucede á las orillas de un rio, que entonces no se ve entre ellos espacio claro, sino que están todos juntos haciéndose sombra unos á otros. Es evidente tambien que en las plantas la parte umbrosa es mucho mayor que la ilu-

minada, y mirándose de lexos, la masa principal es la del obscuro, quedando casi imperceptible la parte iluminada; y asi ésta union solo dexa ver la parte de mas fuerza á larga distancia.

§ CXLIV.

Grados de las pinturas.

No siempre es bueno lo que es bello; y esto lo digo por aquellos Pintores que se enamoran tanto de la belleza de los colores, que apenas ponen sombra en sus pinturas, pues son tan endebles é insensibles, que dexan la figura sin relieve alguno. Este mismo error cometen los que hablan con elegancia y sin conceptos ni sentencias.

§ CXLV.

De los visos y color del agua del mar, visto desde varios puntos.

Las ondas del mar no tienen color universal, pues mirándolo desde la tierra firme, parece de color obscuro, y tanto mas obscuro, quanto mas próxîmo esté al orizonte, y se advierten algunos golpes de claro que se mueven lentamente, como quando en un rebaño de ovejas negras se ven algunas blancas: y mirándolo en alta mar parece azul. La causa de esto es, porque visto el mar desde la tierra, se representa en sus ondas la obscuridad de ésta; y visto en alta mar parece azul; porque se ve en el agua representado el color azul del ayre.

§ CXLVI.

De la naturaleza de las contraposiciones.

Las vestiduras negras hacen parecer las carnes de las imágenes humanas aun mas blancas de lo que son; y las

las blancas por el contrario las obscurecen. Las vestiduras amarillas hacen resaltar el color de las carnes, y las encarnadas las ponen pálidas.

§ CXLVII.

Del color de la sombra de qualquier cuerpo.

Nunca será propio ni verdadero el color de la sombra de qualquier cuerpo, si el obgeto que le obscurece no tiene el mismo color que el cuerpo á quien obscurece. Por exemplo: si en una pieza, cuyas paredes sean verdes se pone un obgeto azul, entonces la parte iluminada de éste tendrá un bellísimo color azul, y la parte obscura será de un color desagradable, y no como debria ser la sombra de un azul tan bello; porque se altera la reverberacion del verde que hiere en él: y si las paredes fuesen de un amarillo anteado, sería mucho peor.

§ CXLVIII.

De la perspectiva de los colores en lugares obscuros.

En los lugares claros, y lo mismo en aquellos cuya claridad se disminuya uniformemente hasta quedar obscuros, quanto mas apartado de la vista esté un color, estará mas obscuro.

§ CXLIX.

Perspectiva de los colores.

Los primeros colores deben ser simples, y los grados de su diminucion deben convenir con los de las distancias: esto es, que el tamaño de las cosas participará mas de la naturaleza del punto, quanto mas próxîmas estén á él; y los colores participarán tanto mas del color de su orizonte, quanto mas cercanos se hallen á él.

§ CL.

De los colores.

El color que se halla entre la luz y la sombra [1] de un cuerpo no debe tener tanta belleza como la parte iluminada ; por lo que la mayor hermosura del color debe hallarse en los principales claros. [2]

§ CLI.

En qué consiste el color azul del ayre.

El color azul del ayre se origina de aquella parte de su crasicie que se halla iluminada y colocada entre las tinieblas superiores y la tierra. El ayre por sí no tiene qualidad alguna de olor , color ó sabor ; pero recibe la semejanza de todas las cosas que se ponen detras de él : y tanto mas bello será el azul que demuestre , quanto mas obscuras sean las cosas que tenga detras , con tal que no haya ni un espacio demasiado grande , ni demasiadamente húmedo : y asi se ve en los montes mas sombríos que á larga distancia parecen mas azules, y los que son mas claros , manifiestan mejor su color verdadero que no el azul de que los viste el ayre interpuesto.

§ CLII.

De los colores.

Entre los colores que no son azules , puestos á larga distancia , aquel participará mas del azul que sea mas próxîmo al negro ; y al contrario , el que mas opuesto sea á éste conservará su color propio á mayor distancia.

1 Esto es , la media tinta.
2 Vease la § 124.

cia. Esto supuesto, el verde del campo se transmutará mas en azul que no el amarillo ó blanco; y al contrario, estos mudarán menos que el verde y el encarnado.

§ CLIII.

De los colores.

Los colores colocados á la sombra tendrán mas ó menos de su natural belleza, respecto de la mayor ó menor obscuridad en que se hallen. Pero en estando en parage iluminado, entonces manifestarán tanta mas hermosura, quanta mayor sea la claridad que les rodée. O al contrario, se dirá: tantas son las variedades de los colores de las sombras, quantas son las variedades de los colores que tienen las cosas obscurecidas. Y yo digo que los colores puestos á la sombra manifestarán en sí tanta menos variedad, quanto mas obscura sea la sombra en que se hallen, como se advierte en mirando desde una plaza las puertas de un Templo algo obscuro, en los quales las pinturas vestidas de varios colores parecen del todo obscurecidas.

§ CLIV.

De los campos de las figuras pintadas.

El campo sobre que está pintada qualquiera figura debe ser mas obscuro que la parte iluminada de ella, y mas claro que su sombra.

§ CLV.

Por qué no es color el blanco.

El blanco en sí no es color, mas está en potencia de recibir qualquier color. Quando se halla en campo abierto, todas sus sombras son azules; y esto es en razon

zon de la proposicion quarta que dice : *la superficie de todo cuerpo opaco participa del color de su obgeto.* Y como se halle el blanco privado de la luz del sol por la interposicion de algun obgeto, queda toda aquella parte que está de cara al sol y al ayre bañada del color de éste y de aquel ; y la otra que no la ve el sol queda obscurecida y bañada del color del ayre. Y si éste blanco no viese el verde del campo hasta el orizonte, ni la blancura de éste, sin duda apareceria á nuestra vista con el mismo color del ayre.

§ CLVI.

De los colores.

La luz del fuego tiñe todas las cosas de color amarillo ; pero esto no se nota sino comparándolas con las que están iluminadas por la luz del ayre. Este parangon se podrá verificar al ponerse el sol, y despues de la aurora en una pieza obscura, en donde reciba un obgeto por alguna abertura la luz del ayre, y por otra la de una candela, y entonces se verá con certeza la diferencia de ambos colores. Sin éste cotejo nunca se conocerá ésta diferencia sino en los colores que tienen mas semejanza, aunque se distinguen, como el blanco del amarillo, el verde claro del azul ; porque como la luz que ilumina al azul tiene mucho de amarillo, viene á ser lo mismo que mezclar azul y amarillo, de lo que resulta el verde : y si despues se mezcla con mas amarillo, queda mas bello el verde.

§ CLVII.

Del color de la luz incidente, y de la reflexa.

Quando dos luces cogen en medio un cuerpo umbroso, no se pueden variar sino de dos modos ; esto es,

ó

ó serán de igual potencia, ó serán desiguales entre sí. Si son iguales, se podrán variar de otros dos modos segun el resplandor que arrojen al obgeto, que será igual ó desigual: será igual, quando estén á iguales distancias, y desigual, quando se hallen en desigual distancia. Estando á iguales distancias se variarán de otros dos modos; esto es, el obgeto situado á igual distancia entre dos luces iguales en color y resplandor, puede ser iluminado de ellas de dos modos, ó igualmente por todas partes, ó desigualmente: será iluminado igualmente por ellas, quando el espacio que haya al rededor de ambas luces sea de igual color, obscuridad ó claridad; y desigualmente, quando el dicho espacio varíe en obscuridad.

§ CLVIII.

De los colores de la sombra.

Muchas veces sucede que la sombra de un cuerpo umbroso no es compañera del color de la luz, siendo aquella verdosa, quando ésta parece roxa, y sin embargo el cuerpo es de color igual. Esto sucederá quando viene la luz de oriente; pues entonces ilumina al obgeto con su propio resplandor, y al occidente se verá otro obgeto iluminado con la misma luz, y parecerá de distinto color que el primero; porque los rayos reflexos resaltan ácia levante, y hieren al primer obgeto que está enfrente, y reflexándose en él, quedan impresos con su color y resplandor. Yo he visto muchas veces en un obgeto blanco las luces roxas, y las sombras azules, como en una montaña de nieve, quando está el sol para ponerse, y se manifiesta encendido y roxo. *Figura XIII.*

§ CLIX.

De las cosas puestas á luz abierta; y por qué es útil éste uso en la Pintura.

Quando un cuerpo umbroso insiste sobre campo de color claro é iluminado, precisamente parecerá apartado y remoto del campo: esto sucede porque los cuerpos cuya superficie es curva, quedan con sombra necesariamente en la parte opuesta á la que recibe la luz, porque por alli no alcanzan los rayos luminosos; y por esto hay mucha diferencia respecto al campo: y la parte iluminada del dicho cuerpo no terminará en el campo iluminado con la misma claridad, sino que entre éste y la luz principal del cuerpo habiá una parte que será mas obscura que el campo, y que su luz principal respectivamente. *Figura XIV.*

§ CLX.

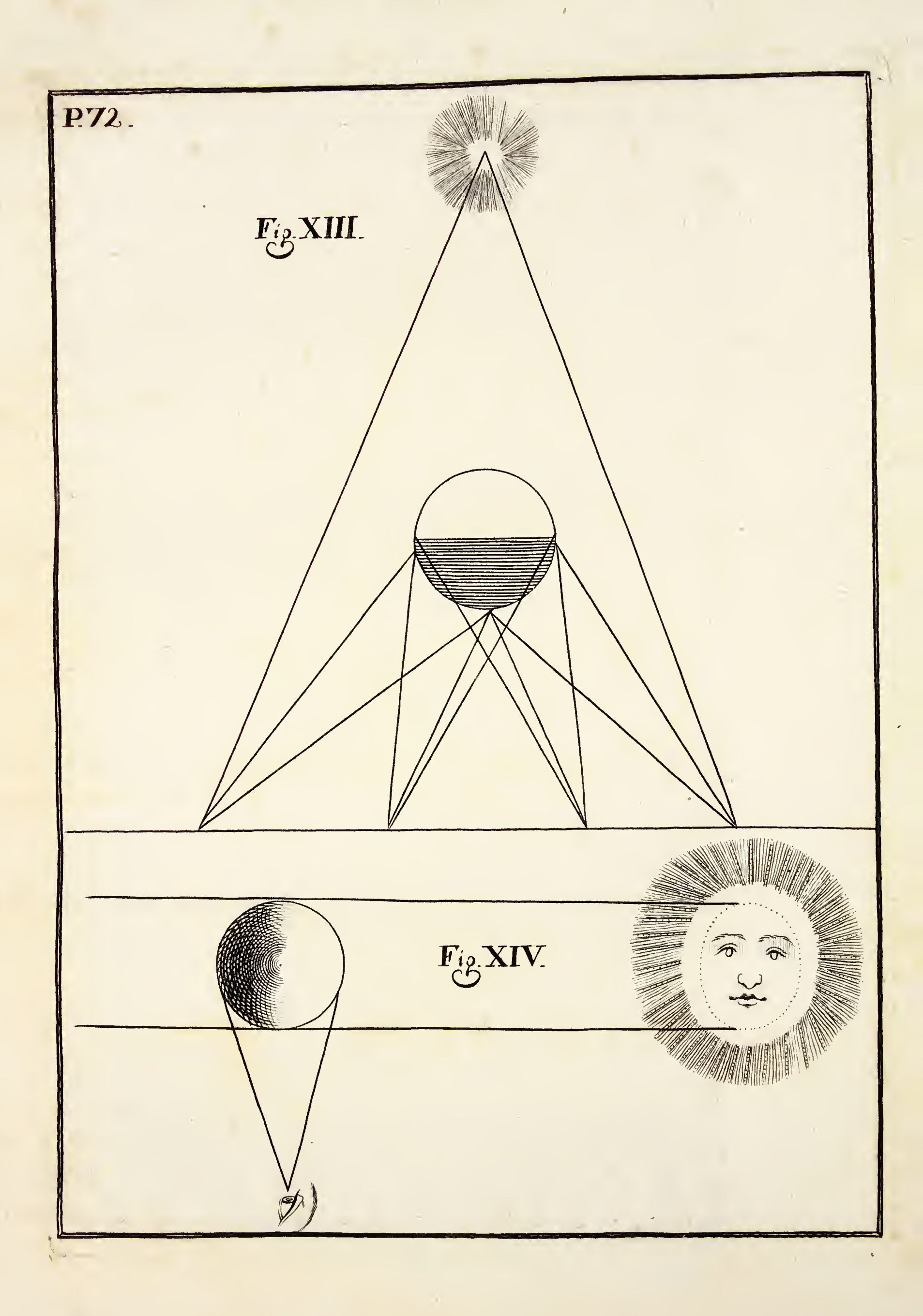
De los campos.

En los campos de las figuras, quando una de estas insiste sobre campo obscuro, y la obscura en campo claro, poniendo lo blanco junto á lo negro, y lo negro junto á lo blanco, quedan ambas cosas con mucha mayor fuerza; pues un contrario con otro resalta mucho mas.

§ CLXI.

De las tintas que resultan de la mezcla de otros colores, y se llaman especies segundas.

Entre los colores simples el primero es el blanco, aunque los Filósofos no admiten al negro y al blanco en la clase de colores; porque el uno es causa de colores, y el otro privacion de ellos. Pero como el Pintor


P.72.
Fig. XIII.
Fig. XIV.


BIBLIOTECA

tor necesita absolutamente de ambos, los pondrémos en el número de los colores, y segun esto dirémos que el blanco es el primero de los colores simples, el amarillo el segundo, el verde el tercero, el azul el quarto, el roxo el quinto, y el negro el sexto. El blanco lo ponemos en vez de la luz, sin la qual no puede verse ningun color: el amarillo para la tierra: el verde para el agua: el azul para el ayre: el roxo para el fuego; y el negro para las tinieblas que están sobre el elemento del fuego; porque en él no hay materia ni crasicie en donde puedan herir los rayos solares, y por consiguiente iluminar. Si se quiere ver brevemente la variedad de todos los colores compuestos, tómense algunos vidrios dados de color, y mírese por ellos el campo y otras cosas, y se advertirá como todos los colores de lo mirado por ellos estarán mezclados con el del vidrio, y se notará la tinta que resulta de la tal mezcla, ó quál de ellos se pierde del todo. Si el vidrio fuese amarillo, podrán mejorarse ó empeorarse los colores que por él pasen á la vista; se empeorarán el azul y el negro, y mucho mas el blanco; y se mejorarán el amarillo y verde sobre todos los demas; y de éste modo se recorrerán todas las mezclas de colores que son infinitas, y se podrán inventar y elegir nuevos colores mixtos y compuestos, poniendo dos vidrios de dos diferentes colores uno detras de otro para poder adelantar por sí.

§ CLXII.

De los colores.

El azul y el verde no son en rigor colores simples; porque el primero se compone de luz y de tinieblas, como el azul del ayre que se compone de un negro perfectísimo, y de un blanco clarísimo; y el segundo se

compone de un simple y un compuesto, que es el azul y el amarillo.

Las cosas transparentes participan del color del cuerpo que en ellas se transparenta; pues un espejo se tiñe en parte del color de la cosa que representa, y tanto mas participa el uno del otro, quanto mas ó menos fuerte es la cosa representada respecto del color del espejo; y la cosa que mas participe del color de éste, se representará en él con mucha mayor fuerza.

Entre los colores de los cuerpos el que tenga mas blancura, se verá desde mas lexos, y el mas obscuro por consiguiente se perderá á menor distancia.

Entre dos cuerpos de igual blancura, y á igual distancia de la vista, el que esté rodeado de mas obscuridad parecerá mas claro; y al contrario, la obscuridad que esté al lado de la mayor blancura parecerá mas tenebrosa.

Entre los colores de igual belleza parecerá mas vivo el que se mire al lado de su opuesto, como lo pálido con lo sonrosado, lo negro con lo blanco, lo azul con lo amarillo, lo verde con lo roxo, aunque ninguno de estos sea color verdadero; porque todas las cosas se conocen mejor al lado de sus contrarias, como lo obscuro en lo claro, lo claro en lo obscuro.

Qualquiera cosa vista entre ayre obscuro y turbulento parecerá mayor de lo que es; porque, como ya se ha dicho, las cosas claras se aumentan en el campo obscuro por las razones que se han apuntado (9).

El intervalo que media entre la vista y el obgeto lo transmuta á éste, y lo viste de su color, como el azul del ayre tiñe de azul á las montañas lexanas; el vidrio roxo hace que parezcan roxos los obgetos que se miren por él; y el resplandor que arrojan las estrellas á su contorno está ocupado tambien por la obscuridad de la noche, que se interpone entre la vista y su luz.

El

El verdadero color de qualquier cuerpo solo se notará en aquella parte que no esté ocupada de ninguna qualidad de sombra ni de brillantez, si es cuerpo lustroso.

Quando el blanco termina en el negro parecerán los términos de aquel mucho mas claros, y los de éste mucho mas obscuros.

§ CLXIII.

Del color de las montañas.

Quanto mas obscura sea en si una montaña, tanto mas azul parecerá á la vista; y la que mas alta esté, y mas llena de troncos y ramas será mas obscura; porque la multitud de matas y arbustos cubre la tierra de modo que no puede penetrar la luz; y ademas las plantas rústicas son de color mas obscuro que las cultivadas. Las encinas, hayas, abetos, cipreses y pinos son mucho mas obscuros que los olivos y demas árboles de jardin. La parte de luz que se interpone entre la vista y lo negro de la cima, compondrá con él un azul mas bello, y al contrario. Quanto mas semejante sea el color del campo en que insiste una planta al de ésta, tanto menos parecerá que sale fuera, y al contrario: y la parte blanca que confine con parte negra parecerá mucho mas clara, y del mismo modo se manifestará mas obscura la que mas remota esté de un parage negro; y al contrario.

§ CLXIV.

El Pintor debe poner en práctica la Perspectiva de los colores.

Para ver cómo las cosas puestas en Perspectiva varían, pierden ó disminuyen en quanto á la esencia del color, se pondrán en el campo de cien en cien brazas varios obgetos como árboles, casas, hombres &c.

Colocaráse un cristal de modo que se mantenga firme, y teniendo la vista fixa sobre él, se dibuxará un arbol siguiendo los contornos que señala el primer arbol: luego se irá apartando el cristal hasta que el arbol natural quede al lado del dibuxado: á éste se le dará el colorido correspondiente, siguiendo siempre lo que ofrece el natural, de modo que cerrando el un ojo parezca que ambos árboles están pintados, y á una misma distancia. Hágase lo mismo con el segundo arbol, baxo estos mismos principios, y tambien con el tercero de cien en cien brazas; y esto servirá de mucho auxîlio y direccion al Pintor poniéndolo en práctica siempre que le ocurra, para que quede la obra con division sensible en sus términos. Segun ésta regla hallo que el segundo arbol disminuye respecto al primero $\frac{4}{5}$ de la altura de éste, estando ambos á la distancia de veinte brazas.

§ CLXV.

De la Perspectiva aërea.

Hay otra Perspectiva que se llama aërea, pues por la variedad del ayre se pueden conocer las diversas distancias de varios edificios, terminados en su principio por una sola linea; como por exemplo: quando se ven muchos edificios á la otra parte de un muro, de modo que todos se manifiestan sobre la extremidad de éste de una misma magnitud, y se quiere representarlos en una pintura con distancia de uno á otro. El ayre se debe fingir un poco grueso; y ya se sabe que de éste modo las cosas que se ven en el último término, como son las montañas, respecto á la gran cantidad de ayre que se interpone entre ellas y la vista, parecen azules y casi del mismo color que aquel, quando el sol está aún en el Oriente. Esto supuesto, se debe pintar el primer edificio con su tinta particular y pro-

propia sobre el muro ; el que esté mas remoto debe ir menos perfilado y algo azulado ; el que haya de verse mas allá se hará con mas azul , y al que deba estar cinco veces mas apartado , se le dará una tinta cinco veces mas azul ; y de ésta manera se conseguirá que todos los edificios pintados sobre una misma linea parecerán de igual tamaño , y se conocerá distintamente quál está mas distante , y quál es mayor.

§ CLXVI.

De varios accidentes y movimientos del hombre ; y de la proporcion de sus miembros.

Las medidas del hombre en cada uno de sus miembros varían mucho , ya plegándose estos mas ó menos, ó de diferentes maneras , y ya disminuyendo ó creciendo mas ó menos de una parte , segun crecen ó disminuyen del lado opuesto.

§ CLXVII.

De las mutaciones que padecen las medidas del hombre desde que nace hasta que acaba de crecer.

El hombre quando niño tiene la anchura de la espalda igual á la longitud del rostro , y á la del ombro al codo , doblado el brazo : igual á ésta es la distancia desde el pulgar al codo , y la que hay desde el pubis á la rótula ó choquezuela , y desde ésta á la articulacion del pie. Pero quando ya ha llegado á la perfecta estatura , todas estas distancias doblan su longitud excepto el rostro , el qual junto con lo demas de la cabeza no padece tanta alteracion : en cuya suposicion el hombre quando ha acabado de crecer , si es bien proporcionado , tendrá en su altura diez longitudes de su rostro , la anchura de su espalda será de dos de estas

tas longitudes, y lo mismo todas las demas partes mencionadas. Lo demas se dirá en la medida universal del hombre.

§ CLXVIII.

Los niños tienen las coyunturas al contrario que los adultos, respecto á la grosura.

Los niños tienen todas las coyunturas muy sutiles, y el espacio que hay entre una y otra carnoso: esto consiste en que la cutis que cubre la coyuntura está sola, sin ligamento alguno de los que cubren y ligan á un mismo tiempo el hueso; y la pingüedo ó gordura se halla entre una y otra articulacion, inclusa en medio del hueso y de la cutis: pero como el hueso es mucho mas grueso en la articulacion que en lo restante, al paso que va creciendo el hombre, va dexando aquella superfluidad que habia entre la piel y el hueso, y por consiguiente aquella se une mas á éste, y quedan mas delgados los miembros. Pero en las articulaciones como no hay mas que el cartílago y los nervios, no pueden desecarse ni menos disminuirse. Por lo qual los niños tienen las coyunturas sutiles y los miembros gruesos, como se ve en las articulaciones de los dedos y brazos, y la espalda sutil y cóncava: al contrario el adulto, que tiene las articulaciones gruesas en las piernas y brazos, y donde los niños tienen elevacion, él disminuye (10).

§ CLXIX.

De la diferencia de proporcion que hay entre el hombre y el niño.

Entre los hombres y los niños hay gran diferencia en quanto á la distancia desde una coyuntura á otra, pues el hombre desde la articulacion del ombro hasta el codo,

do, desde éste al extremo del dedo pulgar, y desde el un ombro al otro tiene la longitud de dos cabezas, [1] y el niño solo una; porque la naturaleza compone la habitacion del entendimiento antes que la de los espíritus vitales.

§ CLXX.

De las articulaciones de los dedos.

Los dedos de la mano tienen sus coyunturas gruesas por todas partes quando se doblan, y quanto mas doblados estén, mas se engruesan estas; y al contrario, conforme se van extendiendo, se disminuye el grueso de las articulaciones. Lo mismo sucede en los dedos del pie, y admiten mas ó menos variacion segun lo carnosos que sean.

§ CLXXI.

De la articulacion del ombro y su incremento.

La articulacion del ombro y de los otros miembros que se doblan se demostrará en el tratado de la Anatomía, en donde se dará la razon y causa de los movimientos de todas las partes que componen el hombre (11).

§ CLXXII.

De los ombros.

Los movimientos simples y principales que hace el ombro son quando el brazo correspondiente se levanta, se baxa ó se echa atras. Pudiérase decir con razon que estos movimientos eran infinitos; porque poniendo á un hombre con la espalda arrimada á la pared, y señalando en ella con el brazo un círculo, entonces hará todos los movimientos de que es capaz el ombro:

y

1 Esto es, dos rostros.

y siendo toda quantidad contínua divisible hasta el infinito; como el círculo es quantidad contínua, y está producido por el movimiento del brazo, éste movimiento no produciria quantidad contínua, si no conduxese á la linea la misma continuacion. Luego habiendo caminado por todas las partes del círculo el movimiento del brazo, y siendo aquel divisible hasta el infinito, serán tambien infinitos los movimientos y variedades del ombro.

§ CLXXIII.

De las medidas universales del cuerpo.

Las medidas universales del cuerpo se han de tomar por lo largo, no por lo grueso; porque la cosa mas marabillosa y laudable de las obras de la naturaleza consiste en que jamas se parece exâctamente una persona á otra. Por tanto el Pintor, que es imitador de la naturaleza, debe observar y mirar la variedad de contornos y lineamentos. Está bien que huya de lo monstruoso, como la excesiva longitud de una pierna, lo corto de un cuerpo, lo encogido del pecho ó lo largo de un brazo; pero notando la distancia de las articulaciones y los gruesos, que es en donde mas varía la naturaleza, logrará imitar tambien su variedad.

§ CLXXIV.

De la medida del cuerpo humano, y dobleces de los miembros.

La necesidad le obliga al Pintor á que tenga noticia de los huesos que forman la estructura humana, principalmente de la carne que los cubre, y de las articulaciones que se dilatan ó contraen en sus movimientos; por cuya razon, midiendo el brazo extendido, dá diferente proporcion de la que se encuentra estando do-

doblado. El brazo crece y disminuye entre su total extension y encogimiento la octava parte de su longitud. Este incremento y contraccion del brazo proviene del hueso que sale fuera de la articulacion del codo, el qual, como se ve en la figura C A B, hace largo desde la espaldilla ú ombro hasta el codo, quando el ángulo de éste es menos que recto, y tanto mas se aumenta ésta longitud, quanto mas disminuye el ángulo; y al contrario, se vá contrayendo, conforme se abre. *Lámina II.*

§ CLXXV.

De la proporcion respectiva de los miembros.

Todas las partes de qualquier animal deben ser correspondientes al todo: de modo que el que en sí es corto y grueso, debe tener todos los miembros cortos y gruesos; y el que sea largo y delgado, debe tenerlos por consiguiente largos y delgados; como tambien el que sea un medio entre estos dos extremos, habrá de conservar la misma mediania. Lo mismo se debe entender de las plantas, quando no estén estropeadas por el hombre ó por el viento; porque de otro modo era juntar la juventud con la vejez, con lo qual quedaba viciada la proporcion natural.

§ CLXXVI.

De la articulacion de la mano con el brazo.

La articulacion de la mano con el brazo disminuye un poco su grueso al cerrar el puño, y se engruesa quando se abre aquella: lo contrario sucede al antebrazo en toda su extension; y esto proviene de que al abrir la mano se extienden los músculos *domesticos*, y adelgazan el antebrazo; y al cerrar el puño, se hinchan y engruesan los *doméssticos* y *silvestres*; pero estos

solo se apartan del hueso, porque los tira la accion de doblar la mano (12).

§ CLXXVII.

De la articulacion del pie, su aumento y diminucion.

La diminucion y aumento de la articulacion del pie resulta en la parte llamada tarso ó empeyne, la qual se engruesa quando se forma ángulo agudo con el pie y la pierna; y se adelgaza conforme se va abriendo. *Vease* O P. *Lámina II.*

§ CLXXVIII.

De los miembros que disminuyen al doblarse, y crecen al extenderse.

Entre los miembros que tienen articulacion para doblarse, solo la rodilla es la que se disminuye al doblarse, y se engruesa al extenderse.

§ CLXXIX.

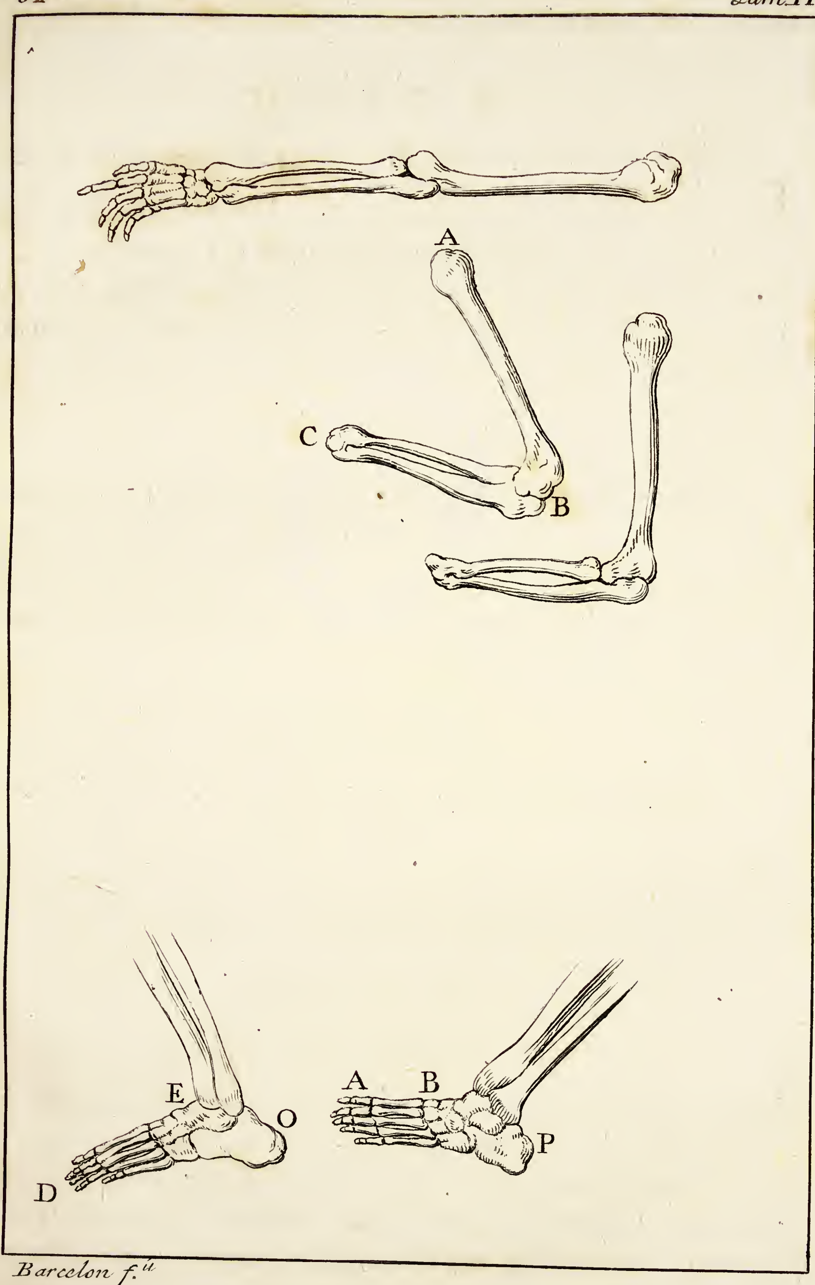
De los miembros que engruesan en la articulacion al doblarse.

Todos los miembros del hombre engruesan al doblarse, en su articulacion, excepto la rodilla.

§ CLXXX.

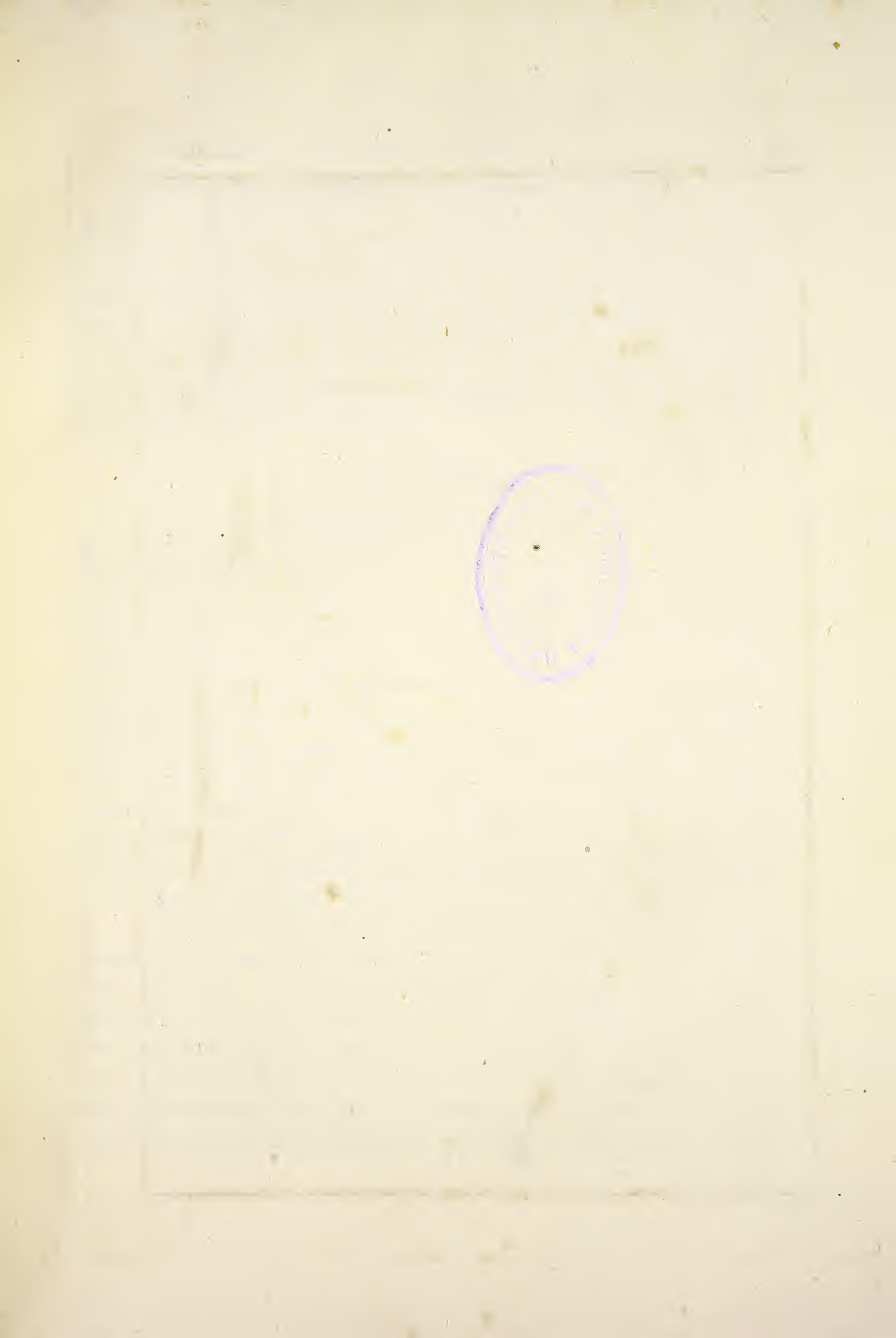
De los miembros del desnudo.

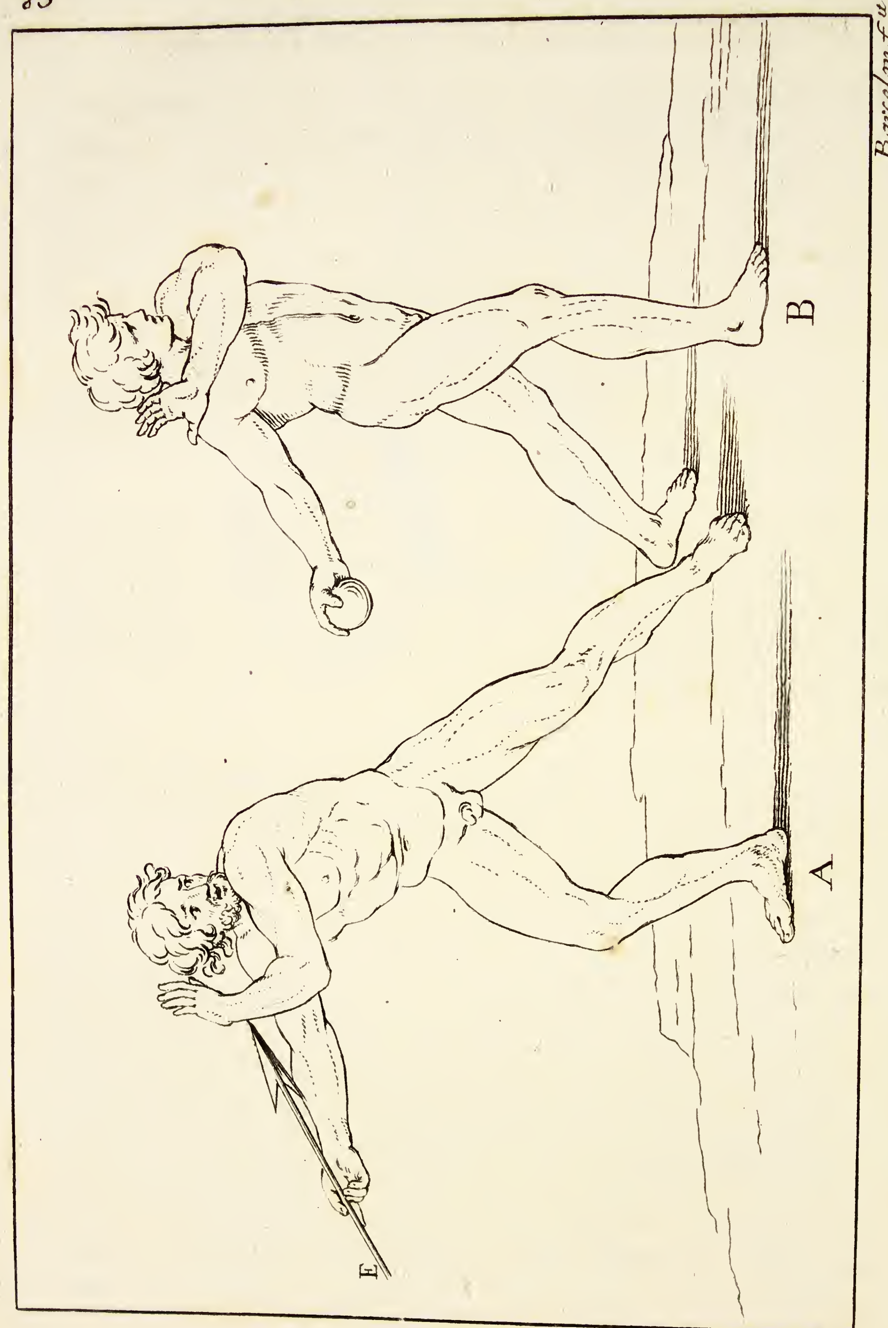
Los miembros de un hombre desnudo, fatigado en diversas acciones, deben descubrir los músculos de aquel lado por donde estos dan movimiento al miembro que está en accion, y los demas deben representarse mas ó menos señalados, segun la mas ó menos violenta accion en que estén.



Barcelon f.^{it}






E
A
B
Barcelon f.

§ CLXXXI.

Del movimiento potente de los miembros del hombre.

Aquel brazo tendrá mas poderoso y largo movimiento, que estando apartado de su sitio natural, experimente mayor adherencia ó fuerza de los otros miembros por retraerle al parage ácia donde desea moverse. Como la figura A que mueve el brazo con el dardo E, y lo arroja á sitio contrario, moviéndose con todo el cuerpo ácia B. *Lámina III.*

§ CLXXXII.

Del movimiento del hombre.

La parte principal y sublime del arte es la investigacion de las cosas que componen qualquiera otra; y la segunda, que trata de los movimientos, estriva en que tengan conexîon con sus operaciones: estas se deben hacer con prontitud, segun la naturaleza de quien las executa, ya solícito, ó ya tardío y perezoso; y la prontitud en la ferocidad ha de ser correspondiente en todo á la qualidad que debe tener quien la executa. Por exemplo: quando se ha de representar un hombre arrojando un dardo, una piedra ó cosa semejante, debe manifestar la figura la total disposicion que tiene para tal accion, como se ve en estas figuras, diversas entre sí, respecto á su accion y potencia. La primera A representa la fuerza ó potencia; la segunda B el movimiento: pero la B arrojará á mas distancia lo que tire que la A; porque aunque ambas demuestran que quieren arrojar el peso que tienen ácia una misma parte, la B, teniendo vueltos los pies ácia dicho parage, quando, torciendo el cuerpo, se mueve á la parte opuesta á aquella ácia donde dispone su fuerza y potencia, vuel-

ve luego con velocidad y comodidad al mismo puesto, y desde alli arroja de la mano el peso que tiene. Y en el mismo caso la figura A, como tiene las puntas de los pies ácia parage contrario á aquel á donde vá á arrojar el peso, se vuelve á él con grande incomodidad, y por consiguiente el efecto es muy débil, y el movimiento participa de su causa; porque la disposicion de la fuerza en todo movimiento debe ser torciendo el cuerpo con violencia y volviéndolo al sitio natural con comodidad, para que de éste modo tenga la operacion buen efecto. Porque la ballesta que no tiene disposicion violenta, el movimiento de la flecha que arroje será breve ó ninguno; pues donde no se deshace la violencia, no hay movimiento, y donde no hay violencia, mal puede destruirse: y asi el arco que no tiene violencia, no puede producir movimiento, á menos que no la adquiera, y para adquirirla tendrá variacion. Sentado esto, el hombre que no se tuerce y vuelve, no puede adquirir potencia; y asi quando la figura A haya arrojado el dardo, advertirá que su tiro ha sido corto y floxo para el punto ácia donde le dirigia, y que la fuerza que hizo solo aprovechaba para un sitio contrario. *Lámina III.*

§ CLXXXIII.

De las actitudes y movimientos, y sus miembros.

En una misma figura no se deben repetir unos mismos movimientos, ya en sus miembros, ya en sus manos ó dedos; ni tampoco en una misma historia se deben duplicar las actitudes de las figuras. Y si la historia fuese demasiadamente grande, como una batalla, en cuyo caso solo hay tres modos de herir, que son estocada, tajo y rebés; entonces es forzoso poner cuidado en que todos los tajos se representen en varios pun-

tos

tos de vista, como por la espalda, por el costado ó por delante; y lo mismo en los otros dos modos, y en todas las demas actitudes que participen de una de estas. En las batallas tienen mucha viveza y artificio los movimientos compuestos, como quando una misma figura se ve con las piernas ácia adelante, y el cuerpo de perfil. Pero de esto se hablará en otro lugar.

§ CLXXXIV.

De las articulaciones de los miembros.

En las articulaciones de los miembros y variedad de sus dobleces es de advertir que quando por un lado crece la carne, falta por el otro; lo qual se puede notar en el cuello de los animales, cuyo movimiento es de tres modos diferentes: dos de ellos simples, y uno compuesto que participa de ambos. El uno de los movimientos simples, es quando se une á la espalda, ó quando baxa ó sube la cabeza. El segundo es quando se vuelve ácia la derecha ó izquierda, sin encorvarse, antes bien manteniéndole derecho, y la cabeza vuelta á un lado de la espalda. El tercer movimiento que es compuesto, se advierte quando el cuello se vuelve y se tuerce á un mismo tiempo, como quando la oreja se inclina sobre un ombro, dirigiendo el rostro ácia la misma parte ó á la otra, encaminando la vista al Cielo.

§ CLXXXV.

De la proporcion de los miembros humanos.

Mídase el Pintor á sí mismo la proporcion de sus miembros, y note el defecto que tenga, para tener cuidado de no cometer el mismo error en las figuras que componga por sí: porque suele ser vicio comun en algunos gustar de hacer las cosas á su semejanza.

§ CLXXXVI.

De los movimientos de los miembros.

Todos los miembros del hombre deben exercer aquel oficio para que fueron destinados ; esto es , que en los muertos ó dormidos no debe representarse ningun miembro con viveza ni despejo. Asi , pues , el pie se hará siempre extendido, como que recibe en sí todo el peso del hombre , y nunca con los dedos separados, sino quando se apoye sobre el talon.

§ CLXXXVII.

De los movimientos de las partes del rostro.

Los movimientos de las partes del rostro, causados por los accidentes mentales, son muchos: los principales son la risa , el llanto , el gritar , el cantar , ya sea con voz grave ó delgada , la admiracion , la ira , la alegría , la melancolía , el espanto , el dolor , y otros semejantes; de todos los quales se hará mencion , pero primero de la risa y llanto , porque se semejan mucho en la configuracion de la boca y mexillas , como tambien en lo cerrado de los ojos ; y solo se diferencian en las cejas y su intervalo. Todo esto se dirá en su lugar , y tambien la variedad que recibe el semblante , las manos , y toda la persona por algunos accidentes , cuya noticia es muy necesaria al Pintor , pues si nó , pintará verdaderamente dos veces muertas las figuras. Y vuelvo á advertir que los movimientos no han de ser tan desmesurados y extremados, que la paz parezca batalla ó junta de embriagados: y sobre todo los circunstantes al caso de la historia que se pinte, es menester que estén en acto de admiracion, de reverencia , de dolor , de sospecha , de temor ó de gozo , segun lo requieran las circunstancias con que se ha-

haya hecho aquel concurso de figuras ; y tambien se procurará no poner una historia sobre otra en una misma parte con diversos orizontes , de modo que parezca una tienda de géneros con sus navetas y caxones quadrados.

§ CLXXXVIII.

Diferencias de los rostros.

Las partes que constituyen la mediacion ó cañon de la nariz son de ocho modos diferentes : 1.° ó son igualmente rectas , igualmente cóncavas , ó igualmente convexâs : 2.° ó desigualmente rectas , cóncavas , ó convexâs : 3.° ó rectas en la parte superior , y cóncavas en la inferior : 4.° ó en la parte inferior convexâs , y cóncavas en la superior : 5.° ó cóncavas en la parte superior , y en la inferior rectas : 6.° ó en la parte inferior cóncavas , y convexâs en la superior : 7.° ó arriba convexâs , y debaxo rectas : 8.° ó arriba convexâs , y debaxo cóncavas.

La union de la nariz con el entrecejo es de dos maneras : ó cóncava ó recta.

La frente varía de tres modos : llana , cóncava ó llena. La llana puede ser convexâ en la parte superior ó en la inferior , ó en ambas , y tambien llana generalmente.

§ CLXXXIX.

Modo de conservar en la memoria y dibuxar el perfil de un rostro , habiéndole visto solo una vez.

En éste caso es menester encomendar á la memoria la diferencia de quatro miembros diversos , como son la nariz , boca , barba y frente. En quanto á la nariz puede ser de tres suertes : recta , cóncava ó convexâ. Entre las rectas hay quatro clases : largas , cortas , con el pico alto , ó con el pico baxo. La nariz cóncava pue-

puede ser de tres géneros, pues unas tienen la concavidad en la parte superior, otras en la media, y otras en la inferior. La nariz convexâ puede tambien ser de otros tres géneros: ó en el medio, ó arriba ó abaxo. La parte que divide las dos ventanas de la nariz (llamada columna) puede igualmente ser recta, cóncava ó convexâ.

§ CXC.

Modo de conservar en la memoria la forma ó fisonomía de un semblante.

Para conservar con facilidad en la imaginacion la forma de un rostro, es preciso ante todas cosas tener en la memoria multitud de formas de boca, ojos, nariz, barba, garganta, cuello y ombros, tomadas de varias cabezas. La nariz mirada de perfil puede ser de diez maneras diferentes: derecha, curva, cóncava, con el caballete en la parte superior ó en la inferior, aguileña, roma, redonda ó aguda. Mirada de frente se divide en once clases diferentes: igual, gruesa en el medio ó sutil, gruesa en la punta y sutil en el principio, delgada en la punta y gruesa en el principio, las ventanas anchas ó estrechas, altas ó baxas, muy descubiertas ó muy cerradas por la punta; y de éste modo se hallarán otras varias diferencias en las demas partes, las quales debe el Pintor copiar del natural, y conservarlas en la mente. Tambien se puede, en caso de tener que hacer un retrato de memoria, llevar consigo una libretilla en donde estén dibuxadas todas estas facciones, y despues de haber mirado el rostro que se ha de retratar, se pasa la vista por la libreta para ver qué nariz ó qué boca de las apuntadas se la semeja; y poniendo una señal, se hace luego el retrato en casa.

§ CXCI.

§ CXCI.

De la belleza de un rostro.

No se pinten jamas músculos definidos crudamente; antes al contrario, desháganse insensible y suavemente los claros agradables con sombras dulces; y de éste modo resultará la gracia y la belleza.

§ CXCII.

De la actitud.

La hoyuela de la garganta viene á caer sobre el pie, y echando adelante un brazo, sale de la linea del pie: si se pone detras la una pierna, se avanza la hoyuela; y de éste modo en qualquiera actitud muda de puesto.

§ CXCIII.

Del movimiento de los miembros que debe tener la mayor propiedad.

La figura cuyos movimientos no son acomodados á los accidentes que representa su imaginacion en su semblante, dará á entender que sus miembros no van acordes con su discurso, y que vale muy poco el juicio de su artífice. Por esto toda figura debe representar con la mayor expresion y eficacia que el movimiento, en que está pintada, no puede significar ninguna otra cosa mas de aquel fin con que se hizo.

§ CXCIV.

De los miembros del desnudo.

Los miembros de una figura desnuda se han de expresar mas ó menos, en quanto á la musculacion, segun la ma-

 yor

yor ó menor fatiga que executen ; y solo se deben descubrir aquellos miembros que trabajan mas en el movimiento ó acto que se representa, y el que tiene mayor accion se manifestará con mas fuerza , quedando mas suave y mórbido el que no trabaja.

§ CXCV.

Del movimiento del hombre y demas animales quando corren.

Quando el hombre se mueve, ya sea con velocidad ó lentamente, la parte que está sobre la pierna que vá sosteniendo el cuerpo, será mas baxa que la otra.

§ CXCVI.

En qué caso está mas alta la una espaldilla que la otra en las acciones del hombre.

Quanto mas tardo sea el movimiento del hombre ó animal, tanto mas se levantará alternativamente la una espaldilla; y mucho menos, quanto mas veloz sea el movimiento. Esto se prueba por la proposicion 9.ª del movimiento local que dice: *todo grave pesa por la linea de su movimiento*: por lo qual moviéndose el todo de un cuerpo ácia algun parage, la parte unida á él sigue la brevísima linea del movimiento de su todo, sin comunicar peso alguno á las partes laterales de él.

§ CXCVII.

Objecion á la § antecedente.

Dirán acaso en quanto á lo primero, que no es necesario que el hombre, que está á pie firme ó que anda con lentitud, use continuamente la dicha equiponderacion de los miembros sobre el centro de gravedad que sos-





Barcolon lo G.bo

Tom. IV

16

sostiene el peso del todo ; porque muchas veces no observa el hombre tal regla , antes bien hace todo lo contrario : pues en varias ocasiones se dobla lateralmente, afirmándose sobre un pie solo ; otras descarga parte del peso total sobre la pierna que no está derecha , sino doblada la rodilla , como demuestran las figuras B C. Pero á esto se responde que lo que no hace la espaldilla en la figura B , lo hace la cadera , como se demostró en su lugar. [1] *Lámina IV.*

§ CXCVIII.

La extension del brazo muda al todo del hombre de su primer peso.

El brazo extendido hace que recayga todo el peso de la persona sobre el pie que la sustenta , como se ve en los Volatines , quando andan en la maroma con los brazos abiertos , sin mas contrapeso.

§ CIC.

El hombre y algunos otros animales que se mueven con lentitud, tienen el centro de gravedad cercano al centro de su sustentáculo.

Todo animal que sea de tardo movimiento tendrá el centro de las piernas, que son su sustentáculo , próxîmo al perpendículo del centro de gravedad ; y al contrario , en siendo de movimiento veloz , tendrá mas remoto el centro del sustentáculo del de gravedad.

1 Vease la § 89.

§ CC.

Del hombre que lleva un peso sobre la espalda.

Siempre queda mas elevado el ombro en que estriva el peso en qualquier hombre, que el que va libre, como se puede ver en la figura, por la qual pasa la linea central de todo el peso del hombre, y del peso que lleva: y éste peso compuesto, si no fuese dividido igualmente sobre el centro de la pierna en que estriva, se iria abaxo necesariamente; pero la necesidad providencia el que se eche á un lado tanta cantidad del peso del hombre, como hay de peso accidental en el opuesto. Esto no se puede hacer, á menos que el hombre no se doble y se baxe de aquel lado en que no tiene tanta carga, de tal manera que llegue á participar tambien del peso que lleva el otro: y de éste modo se ha de elevar precisamente el ombro que va cargado, y se ha de baxar el libre; cuyo medio es el que ha encontrado en éste caso la artificiosa necesidad. *Lámina V.*

§ CCI.

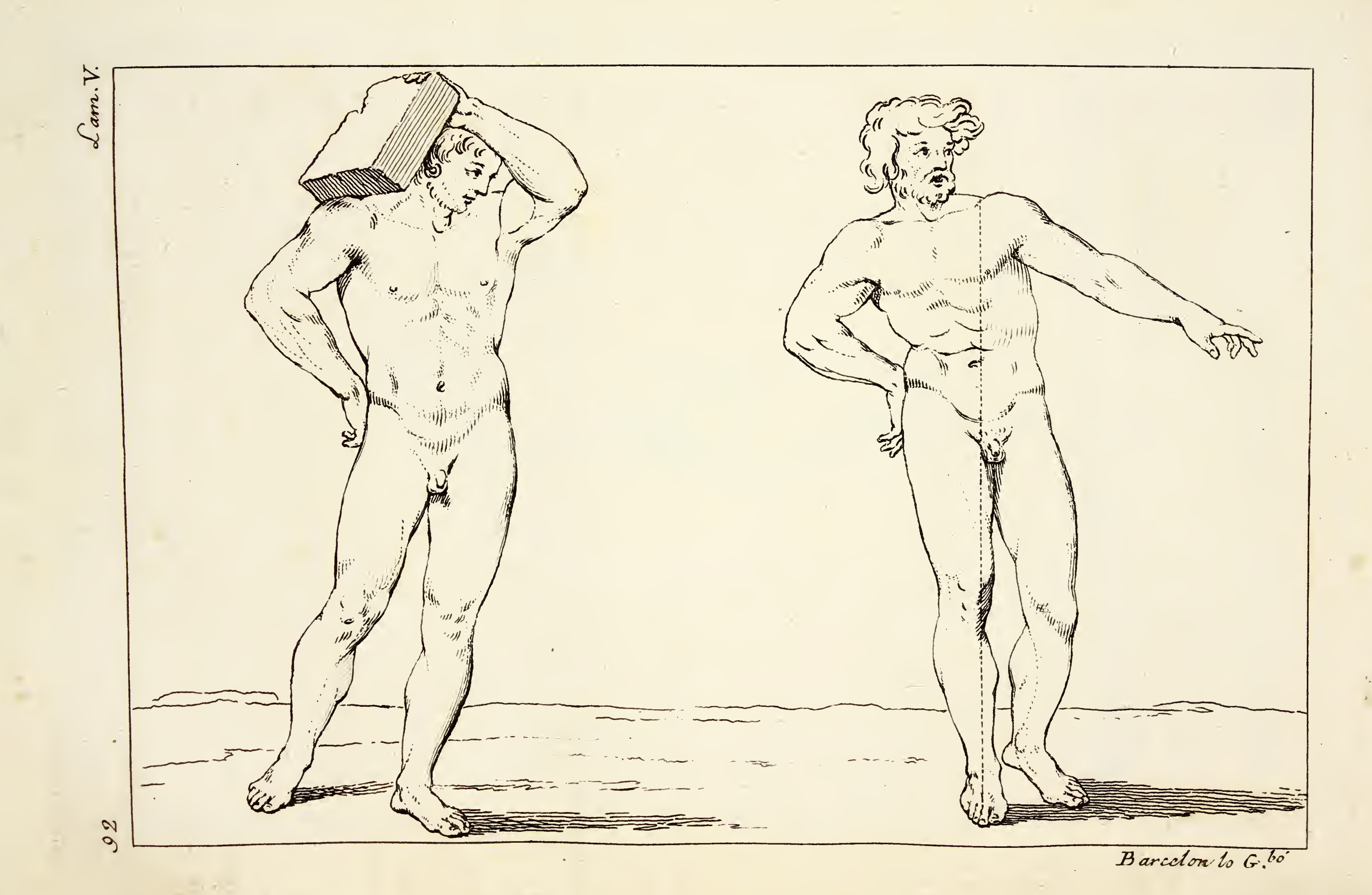
Del peso natural del hombre sobre sus pies.

Siempre que el hombre se mantenga en solo un pie, quedará el total de su peso dividido en partes iguales sobre el centro de gravedad que le sostiene. *Lámina V.*

§ CCII.

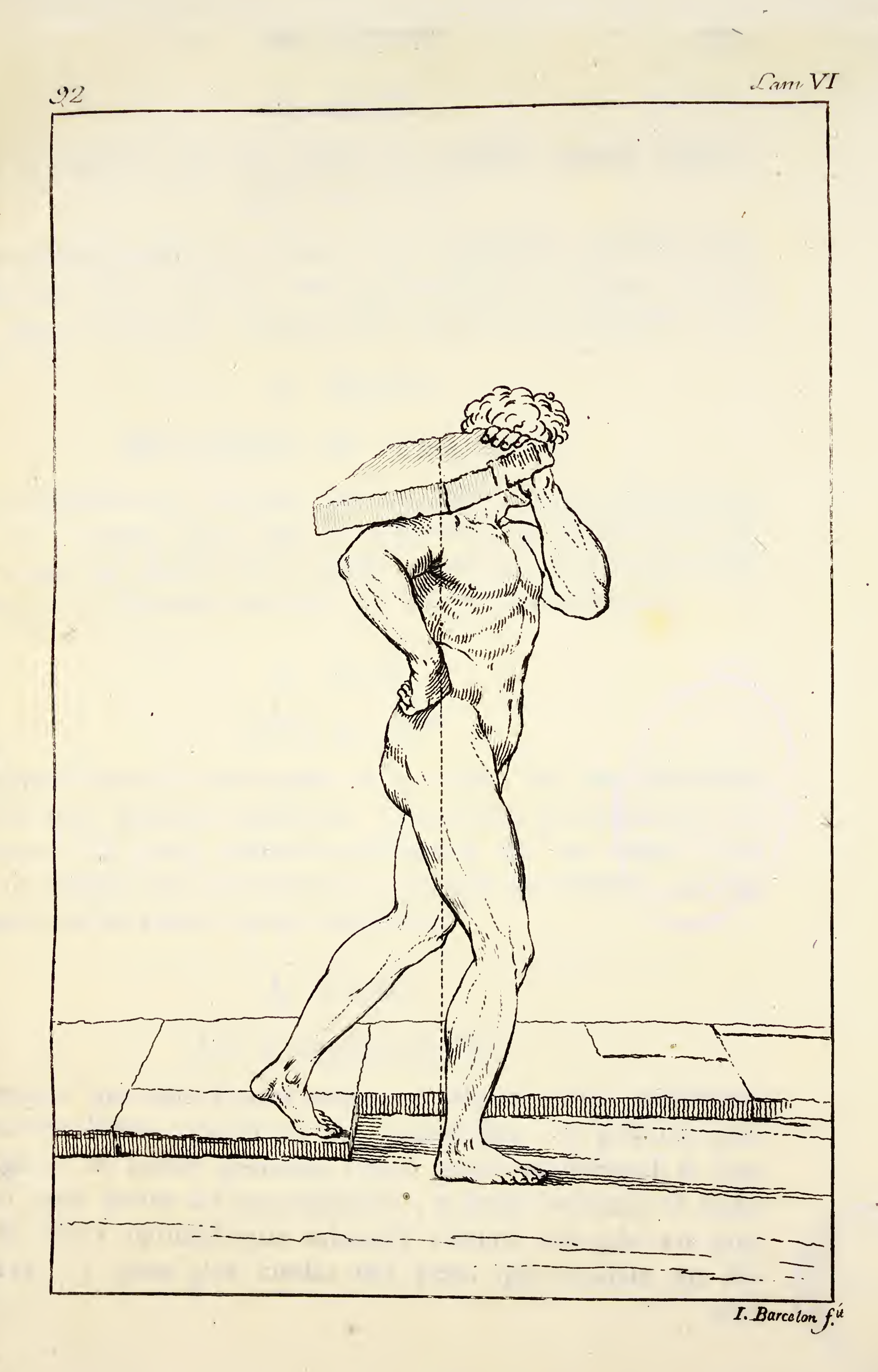
Del hombre andando.

Conforme va andando el hombre, pone su centro de gravedad en el de la pierna que planta en el suelo. *Lámina VI.*


Lam. V.
92
Barcelon lo G.bó



Lam VI





§ CCIII.

De la balanza que hace el peso de qualquier animal inmóvil sobre sus piernas.

La privacion de movimiento de qualquier animal plantado en tierra nace de la igualdad que entonces tienen los pesos opuestos, mantenidos sobre ellos mismos. *Lámina I.*

§ CCIV.

De los dobleces del cuerpo humano.

Al doblarse el hombre por un lado, tanto disminuye por él, como crece por el opuesto: de modo que llega á ser la diminucion súbdupla de la extension de la otra parte. Pero de esto se tratará particularmente.

§ CCV.

Sobre lo mismo.

Quanto mas se extienda el un lado de un miembro de los que pueden doblarse, tanto mas se disminuirá el opuesto. La linea central extrínseca de los lados que no se doblan en los miembros capaces de doblez, nunca disminuye ni crece en su longitud.

§ CCVI.

De la equiponderacion.

Siempre que una figura sostenga algun peso, saliéndose de la linea central de su quantidad, es preciso que ponga á la parte opuesta tanto peso accidental ó natural, que baste á contrapesarlo, ó haga balanza al lado de la linea central que sale del centro del pie en que estriva, y pasa por medio del peso que insiste en dicho



cho pie. Se ve muy freqüentemente á un hombre tomar un peso en un brazo, y levantar el otro ó apartarlo del cuerpo; y si esto no basta para contrabalancear, añade á la misma parte mas peso natural doblándose, hasta que es suficiente para resistir al que ha tomado. Tambien se advierte, quando vá á caerse un hombre de un lado, que echa fuera el brazo opuesto inmediatamente.

§ CCVII.

Del movimiento humano.

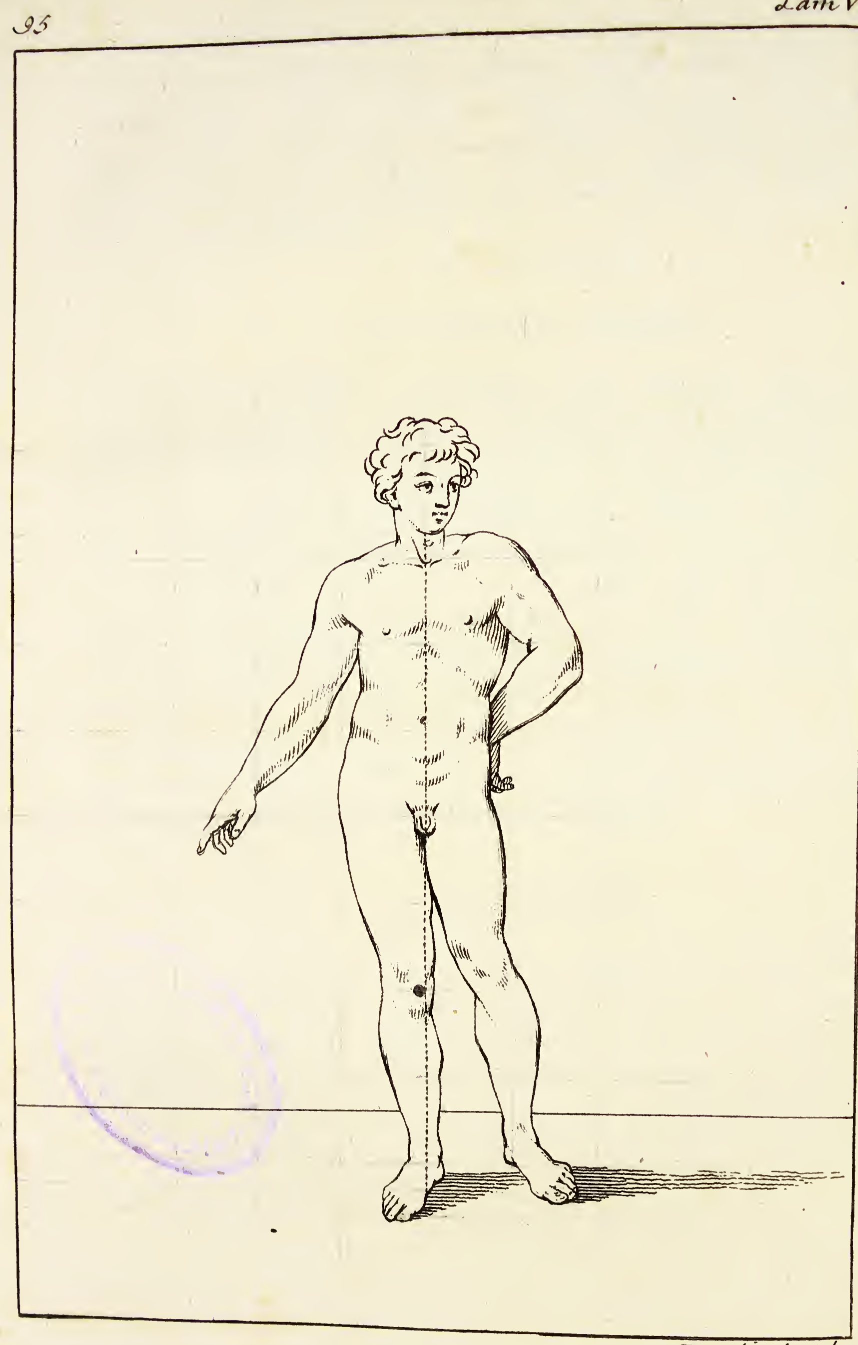
Quando se vaya á pintar una figura moviendo un peso qualquiera, debe considerarse que todos los movimientos se han de hacer por lineas diversas; esto es de abaxo arriba con movimiento simple, como quando un hombre se baxa para recibir en sí un peso, que vá á levantarlo alzándose; ó quando quiere arrastrar alguna cosa ácia atras, ó arrojarla ácia delante, ó tirar de una cuerda que pasa por una poléa ó carrucha. Adviértase que el peso del hombre en éste caso tira tanto, como se aparta el centro de su gravedad del de su apoyo; á lo que se añade la fuerza que hacen las piernas y el espinazo quando se enderezan.

§ CCVIII.

Del movimiento causado por la destruccion de la balanza.

El movimiento causado por la destruccion de la balanza es el de la desigualdad; porque ninguna cosa puede moverse por sí, como no salga de su balanza; y tanto mayor es su velocidad, quanto mas se aparta y se sale de aquella.

§ CCIX.



Barcelon lo G.bo

§ CCIX.

De la balanza de las figuras.

Si la figura planta sobre un pie solo, el ombro del lado que insiste debe estar mas baxo que el otro, y la hoyuela de la garganta debe venir á caer sobre el centro del pie en que estriva. Esto mismo se ha de verificar en todos los lados por donde se vea la figura, estando con los brazos no muy apartados del cuerpo, y sin peso alguno sobre la espalda ó en la mano, ni teniendo la pierna que no planta puesta muy atras ó muy adelante. *Lámina VII.*

§ CCX.

De la gracia de los miembros.

Los miembros de un cuerpo deben acomodarse con gracia al propósito del efecto que se quiere haga la figura; pues queriendo que ésta muestre bizarría, se deben representar los miembros gallardos y extendidos, sin decidir mucho los músculos, y aun aquella demostracion que se haga de éllos debe ser muy suave, de modo que se conozca poco, con sombras claras; y se tendrá cuidado de que ningun miembro (especialmente los brazos) quede en linea recta con el que tiene junto á sí. Y si por la posicion de la figura viene á quedar la cadera derecha mas alta que la izquierda, la articulacion del ombro correspondiente caerá en linea perpendicular sobre la parte mas elevada de dicha cadera, quedando el ombro derecho mas baxo que el izquierdo, y la hoyuela de la garganta siempre perpendicular al medio de la articulacion del pie que planta. La otra pierna que no sostiene, se hará con la rodilla algo mas baxa que la derecha, y nó separadas.

Las

Las actitudes de la cabeza y brazos son infinitas, por lo que no me detendré en dar regla alguna para esto: solo diré que deben ser siempre naturales y agraciadas, de modo que no parezcan leños en vez de brazos.

§ CCXI.

De la comodidad de los miembros.

En quanto á la comodidad de los miembros se ha de tener presente que quando se haya de representar una figura que va á volverse ácia atras ó á un lado por algun accidente, no se ha de dar movimiento á los pies y demas miembros ácia aquella parte á donde tiene vuelta la cabeza, sino que se ha de procurar dividir toda aquella vuelta en quatro coyunturas, que son la del pie, la de la rodilla, la de la cadera y la del cuello: de modo que si planta la figura sobre la pierna derecha, se hará que doble la rodilla izquierda ácia dentro, quedando algo levantado el pie por afuera; la espaldilla de dicho lado izquierdo estará mas baxa que la derecha; la nuca vendrá á caer perpendicularmente sobre el tobillo exterior del pie siniestro, y lo mismo la correspondiente espaldilla con el pie derecho. Siempre se ha de tener cuidado que las figuras no han de dirigir ácia un lado cabeza y pecho; pues como la naturaleza nos ha dado el cuello para nuestra mayor comodidad, lo podemos volver facilmente á todos lados, quando queremos mirar á varias partes, y del mismo modo casi obedecen las demas coyunturas. Si la figura ha de estar sentada con los brazos ocupados en alguna accion al través, procúrese hacer que el pecho vuelva ácia la cadera.

§ CCXII.

De la figura aislada.

La figura que esté aislada debe igualmente no tener dos miembros en una misma posicion : por exemplo , si se finge que va corriendo , no se le han de poner ambas manos ácia delante, sino trocadas , pues de otro modo no podría correr ; y si el pie derecho está delante, el brazo debe estar atras y el izquierdo delante , pues no se puede correr bien sino en ésta actitud. Si hay que representar alguna otra figura que va siguiendo á la primera , la una pierna la adelantará bastante , y la otra quedará debaxo de la cabeza , y los brazos tambien con movimiento trocado : todo lo qual se tratará mas difusamente en el libro de los movimientos (13).

§ CCXIII.

Quál es lo mas importante en una figura.

Entre las cosas mas principales que se requieren en una figura de qualquier animal , la mas importante es colocar la cabeza bien sobre los ombros , el tronco sobre las caderas , y los ombros y caderas sobre los pies.

§ CCXIV.

De la balanza que debe tener todo peso al rededor del centro de gravedad de qualquier cuerpo.

Toda figura que se mantiene firme sobre sus pies , tendrá igualdad de peso al rededor del centro de su apoyo. De manera que si la figura , plantada sobre sus pies sin movimiento , saca un brazo al frente del pecho , debe echar igual peso natural atras , quanto es el peso natural y accidental que echa adelante : y lo

mismo se entenderá de qualquier parte que se separe considerablemente de su todo.

§ CCXV.

De las figuras que han de manejar y llevar algun peso.

Nunca se representará una figura elevando ó cargando algun peso, sin que ella misma saque de su cuerpo otro tanto peso ácia la parte opuesta.

§ CCXVI.

De las actitudes de las figuras.

La actitud de las figuras se ha de poner con tal disposicion de miembros, que ella misma dé á entender la intencion de su ánimo.

§ CCXVII.

Variedad de las actitudes.

En los hombres se ponen las actitudes con respecto á su edad ó dignidad, y se varian segun lo requiere el sexô.

§ CCXVIII.

De las actitudes en general.

El Pintor debe observar con cuidado las actitudes naturales de los hombres producidas inmediatamente de qualquier accidente, y procurarlas tener bien presentes en la memoria; y no exponerse á verse obligado á poner á una persona en acto de llorar sin que tenga causa para ello, y copiar aquel afecto: porque en tal caso, como alli es sin motivo el llanto, no tendrá ni prontitud ni naturalidad. Por esto es muy conducente observar estas cosas quando suceden naturalmente, y lue-

luego haciendo que otro lo finja, quando sea menester, se toma de él lo que viene al caso, y se copia.

§ CCXIX.

De las acciones de los circunstantes que están mirando un acaecimiento.

Todos los circunstantes de qualquier pasage digno de atencion están con diversos actos de admiracion considerándolo, como quando la Justicia executa un castigo en algunos malhechores. Y si el caso es de devocion, entonces los presentes están atendiéndolo con semblante devoto en varias maneras, como si se representase el santo Sacrificio de la Misa á la elevacion de la Hostia y otros semejantes. Si el caso es festivo y jocoso ó lastimoso, entonces no es preciso que los circunstantes tengan la vista dirigida ácia él, sino que deben estar con varios movimientos, condoliéndose ó alegrándose varios de ellos entre sí. Si la cosa es de espanto, se representará en los rostros de los que huyen grande expresion de asombro ó temor, con variedad de movimientos, segun se advertirá quando se trate de ello en su libro respectivo.

§ CCXX.

Qualidad del desnudo.

Nunca se debe pintar una figura delgada y con los músculos muy relevados; porque las personas flacas nunca tienen mucha carne sobre los huesos, antes bien por falta de ella son delgados; y en donde no hay carne, mal pueden ser gruesos los músculos.

§ CCXXI.

Los músculos son cortos y gruesos.

Los hombres que naturalmente son musculosos tienen los huesos muy gruesos, y su proporcion por lo regular es corta, con poca gordura; porque como crecen mucho los músculos, se oprimen mutuamente y no queda lugar para la gordura que suele haber entre ellos. De éste modo los músculos, comprimidos asi unos con otros, y no pudiéndose dilatar, engruesan mucho especialmente ácia el medio.

§ CCXXII.

Los hombres gruesos tienen los músculos delgados.

Aunque los hombres muy gruesos suelen ser por lo regular poco altos, como sucede tambien á los musculosos, sus músculos no obstante son sutiles y delgados: pero entre los tegumentos de su cuerpo se halla mucha grosura esponjosa y vana, ó llena de ayre; por lo qual las personas de ésta naturaleza se sostienen con mas facilidad sobre el agua que los musculosos, los quales tienen mucho menos ayre en su cutis.

§ CCXXIII.

Quáles son los músculos que se ocultan en los movimientos del hombre.

Al levantar y baxar el brazo se oculta la tetilla y se hincha: lo mismo sucede á los vacíos ó hijadas, al doblar el cuerpo ácia tras ó ácia adelante. Los ombros ó espaldillas, las caderas y el cuello varían mucho mas que las demas articulaciones; porque sus movimientos son mucho mas variables. De esto se tratará particularmente en otro libro.

§ CCXXIV.

§ CCXXIV.

De los músculos.

Los miembros de un jóven no se deben representar con los músculos muy señalados; porque esto es señal de una fortaleza propia de la edad madura, y que no se halla en los jóvenes. Señalaránse, pues, los sentimientos de los músculos mas ó menos suavemente, segun lo mucho ó poco que trabajen, teniendo cuidado de que los músculos que están en accion han de estar mas hinchados y elevados que los que descansan; y las lineas centrales intrínsecas de los miembros que se doblan nunca tienen su natural longitud.

§ CCXXV.

La figura pintada con demasiada evidencia de todos sus músculos ha de estar sin movimiento.

Quando se pinte un desnudo, señalados sobradamente todos sus músculos, es forzoso que se le represente sin movimiento alguno: porque de ningun modo puede moverse un hombre á menos que la una parte de sus músculos no se afloxe, y la otra opuesta tire. Los que se afloxan quedan ocultos, y los que tiran se hinchan y se descubren enteramente.

§ CCXXVI.

Nunca se debe afectar demasiado la musculacion en el desnudo.

Las figuras desnudas no deben estar sobradamente anatomizadas, porque quedan sin gracia ninguna. Los músculos solo se señalarán en aquella parte del miembro que executa la accion. El músculo se manifiesta por lo co-

comun en todas sus partes mediante la operacion que executa, de modo que antes de ella no se dexaba ver.

§ CCXXVII.

De la distancia y contraccion de los músculos.

El músculo que tiene la parte posterior del muslo es el que mas se dilata y contrae respecto de los demas músculos del cuerpo humano. El segundo es el que forma la nalga. El tercero el del espinazo. El quarto el de la garganta. El quinto el de la espaldilla. El sexto el del estómago, que nace baxo el hueso esternon, y termina en el empeyne, como se dirá mas adelante (14).

§ CCXXVIII.

En qué parte del hombre se encuentra un tendon sin músculo.

En la parte llamada muñeca ó carpo, á cosa de quatro dedos de distancia ácia el brazo, se encuentra un tendon que es el mas largo de los que tiene el hombre, el qual está sin músculo, y nace en el medio de uno de los condilos del radio ó hueso del antebrazo, y termina en el otro. Su figura es quadrada, su anchura casi de tres dedos, y su grueso cosa de medio. Solo sirve de tener unidos los dichos condilos para que no se separen (15).

§ CCXXIX.

De los ocho huesecillos que se encuentran en medio de los tendones en varias coyunturas.

En las articulaciones del hombre nacen algunos huesecillos, los quales están en medio del tendon, que la sirve de ligamento; como es la rótula ó choquezuela, y los que se hallan en la articulacion de la espaldilla y en

la del pie, los quales en todo son ocho, en ésta forma: uno en cada espaldilla, otro en cada rodilla y dos en cada pie, baxo la primera articulacion del dedo gordo ácia el talon ó calcáneo; y todos ellos se hacen durísimos en la vejez (16).

§ CCXXX.

Del músculo que hay entre el hueso esternon y el empeyne.

Nace un músculo en el hueso esternon y termina en el empeyne, el que tiene tres acciones, porque su longitud se divide por tres tendones. Primero está la parte superior del músculo, y luego sigue un tendon tan ancho como él: despues está la parte media algo mas abaxo, á la qual se une el segundo tendon, y finalmente acaba con la parte inferior y su tendon correspondiente, el qual está unido al hueso pubis ó del empeyne. Estas tres partes de músculo con sus tres tendones las ha criado la naturaleza, atendiendo al fuerte movimiento que hace el hombre al doblar el cuerpo y enderezarlo con la ayuda de éste músculo; el qual si solo fuese de una pieza, se variaria mucho al tiempo de encogerse y dilatarse, quando el hombre se dobla y endereza; y es mucho mas bello que haya poca variedad en la accion de éste músculo, pues si tiene que dilatarse el espacio de nueve dedos, y encogerse luego otros tantos, á cada parte le tocan solo tres dedos, y por consiguiente varían poco en su figura, y casi nada alteran la belleza del hombre (17).

§ CCXXXI.

Del último esfuerzo que puede hacer el hombre para mirarse por la espalda.

El último esfuerzo que el hombre puede hacer con su cuer-

cuerpo es para verse los talones, quedando siempre el pecho al frente. Esto no se puede hacer sin mucha dificultad, y se han de doblar las rodillas y baxar los ombros. La causa de ésta posicion se demostrará en la Anatomía, igualmente que los músculos que se ponen en movimiento, tanto al principio, como al fin. *Lámina VIII.*

§ CCXXXII.

Hasta dónde pueden juntarse los brazos por detras.

Puestos los brazos á la espalda, nunca podrán juntarse los codos mas de lo que alcancen las puntas de los dedos de la mano del otro brazo; esto es, que la mayor proxîmidad que pueden tener los codos por detras será igual al espacio que hay desde el codo á la extremidad de los dedos; y en éste caso forman los brazos un quadrado perfecto. Y lo mas que se pueden atravesar por delante es hasta que el codo venga á dar en medio del pecho, en cuya actitud forman los ombros con él un triángulo equilátero.

§ CCXXXIII.

De la actitud que toma el hombre quando quiere herir con mucha fuerza.

Quando el hombre se dispone á hacer un movimiento con gran fuerza, se dobla y tuerce quanto puede ácia la parte contraria de aquella en donde quiere descargar el golpe, en cuya actitud se dispone para la mayor fuerza que le sea posible, la qual dirige el golpe, y queda impresa en la parte á que se dirigía, con el movimiento compuesto. *Lámina IX.*

§ CCXXXIV.

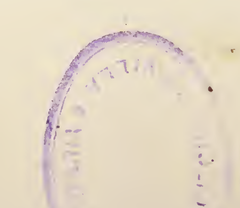
Lam. VIII



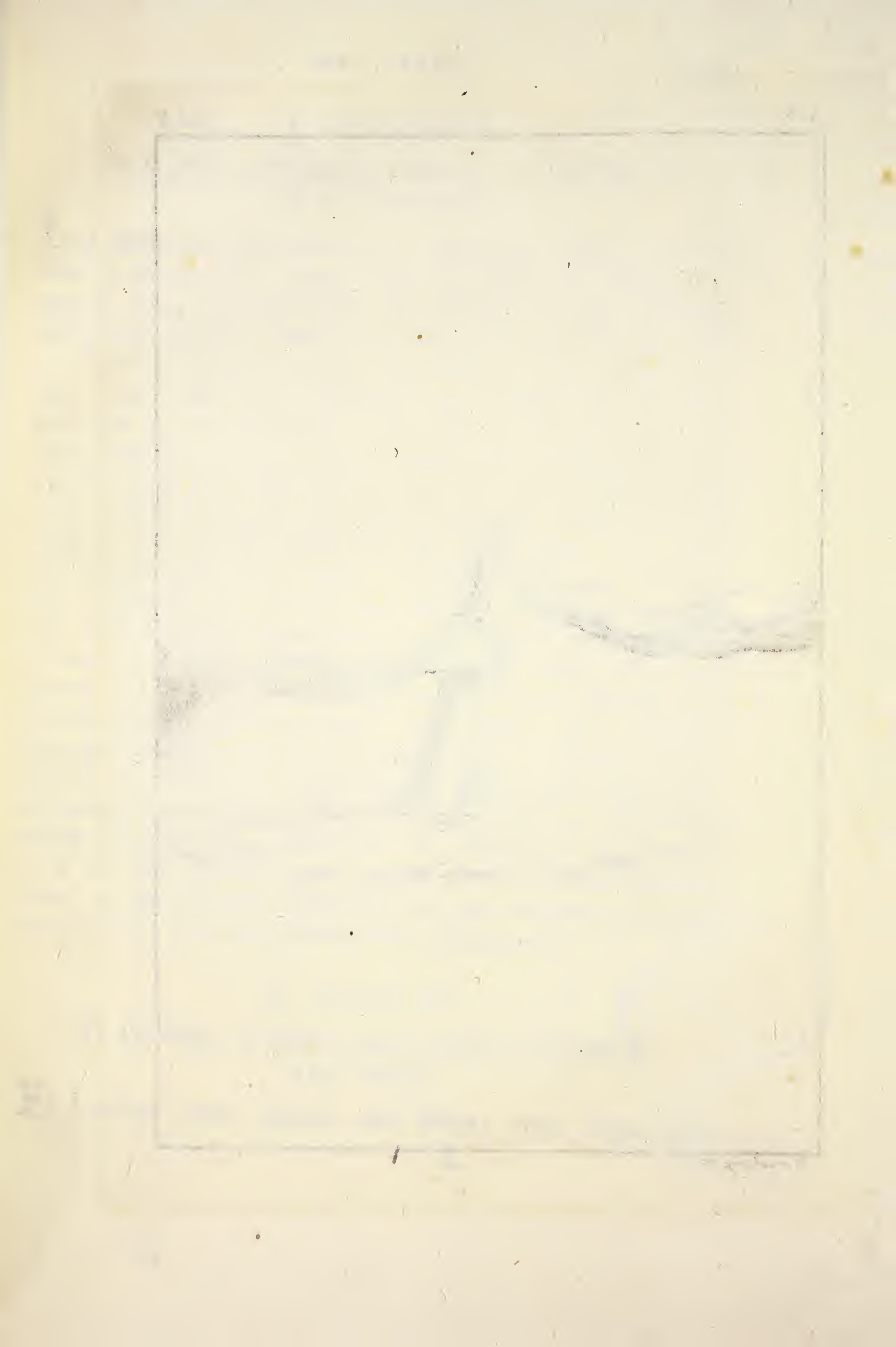
Barcelon lo G.bó



Barcelon lo G.bo







Barcelon f. it

§ CCXXXIV.

De la fuerza compuesta del hombre, y primeramente de la de los brazos.

Los músculos que mueven el antebrazo para su extension y retraccion, nacen ácia el medio del olecranon, que es la punta del codo, uno detras de otro. Delante está el que dobla el brazo, y detras el que lo alarga (18).

Que el hombre tenga mas fuerza para atraer á sí una cosa, que para arrojarla, se prueba por la proposicion 9.ª *de ponderibus*, que dice: *entre los pesos de igual potencia, el que esté mas remoto del centro de la balanza parecerá que tiene mas.* De lo que se sigue, que siendo N B y N C músculos de igual potencia entre sí, el de delante N C es mas poderoso que el de atras N B, porque aquel está en la parte C del brazo, que se halla mas apartada del centro del codo A, que la parte B que está al otro lado; con lo qual queda probado. Pero ésta es fuerza simple, no compuesta como la de que vamos á tratar. Fuerza compuesta se dice quando los brazos hacen alguna accion, y se añade una segunda potencia del peso de la persona ó de las piernas, como sucede al tiempo de atraer alguna cosa ó de empujarla, en cuyo caso ademas de la potencia de los brazos se añade el peso de la persona, la fuerza de la espalda y la de las piernas que consiste en el extenderlas; como si dos brazos agarrados á una columna, el uno la atraxese, y el otro la impeliese. *Lámina X.*

§ CCXXXV.

En qué tenga el hombre mayor fuerza, si en atraer ó en impeler.

El hombre tiene mucha mas fuerza para atraer que

para impeler; porque en aquella accion trabajan tambien los músculos del brazo que formó la naturaleza solo para atraer, y no para impeler ó empujar; porque quando el brazo está extendido, los músculos que mueven el antebrazo no pueden trabajar en la accion de impeler mas que si el hombre apoyára la espalda á la cosa que quiere mover de su sitio, en cuyo acto solo operan los nervios que levantan la espalda quando está cargada ó encorvada, y (19) los que enderezan la pierna quando está doblada, que se hallan baxo del muslo en la pantorrilla; en cuya conseqüencia queda probado, que para atraer se añade á la fuerza de los brazos la potencia de la extension de las piernas, y la elevacion de la espalda á la fuerza del pecho del hombre en la qualidad que requiere su obliquidad: pero á la accion de impeler, aunque concurre lo mismo, falta la potencia del brazo, porque lo mismo es empujar una cosa con un brazo sin movimiento, que si en vez de brazo hubiera un palo. *Lámina XI.*

§ CCXXXVI.

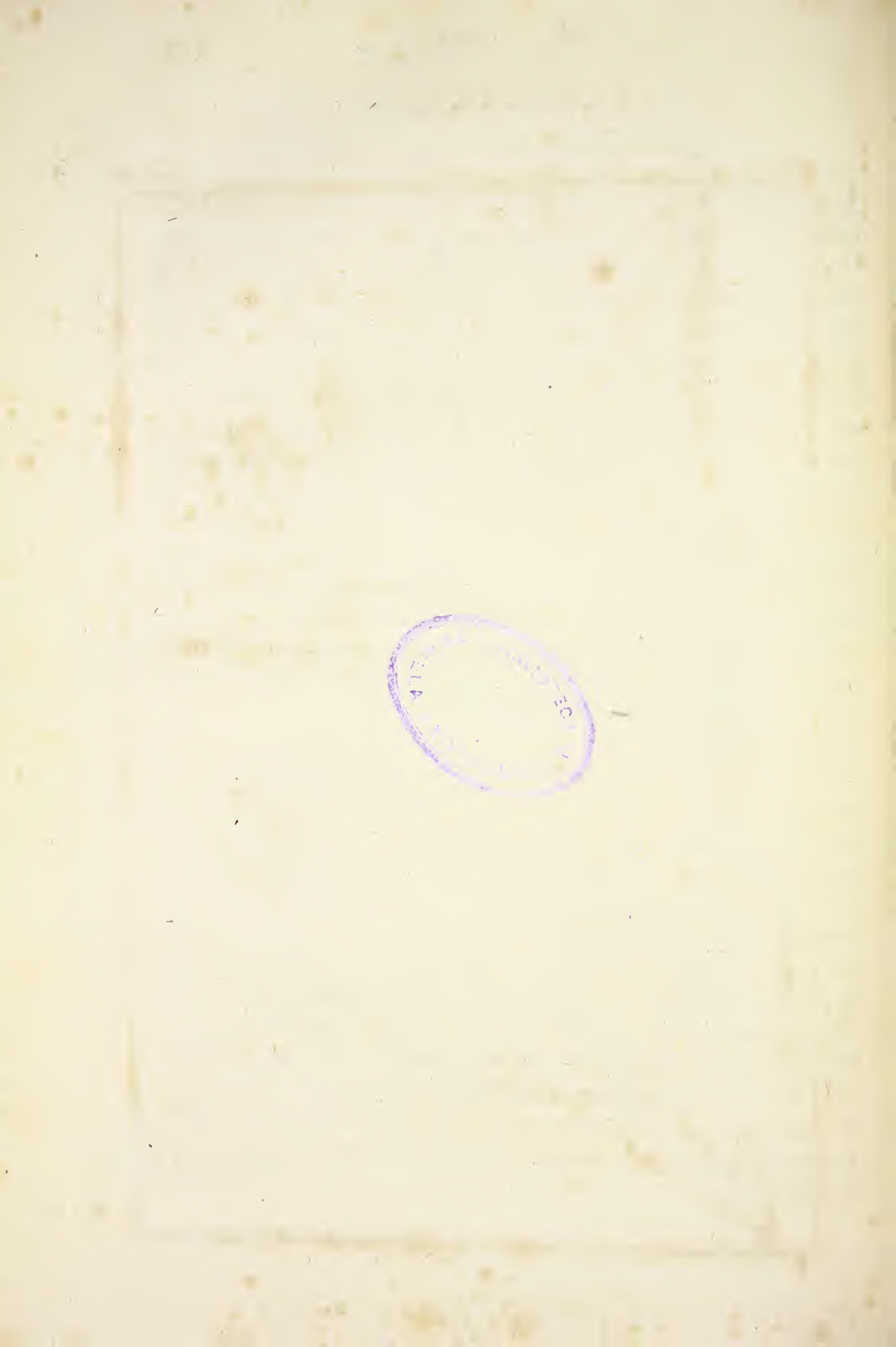
De los miembros que se doblan, y del oficio que tiene la carne en esos dobleces.

La carne que viste las coyunturas de los huesos y demas partes próxîmas á ellos, se aumenta y disminuye segun lo que se dobla ó extiende el respectivo miembro; esto es, se aumenta en la parte interior del ángulo que forma el miembro doblado, y se disminuye y dilata en la parte exterior de él: y la parte interpuesta entre el ángulo convexô y el cóncavo participa mas ó menos del aumento ó diminucion, segun lo mas ó menos próxîmas que estén sus partes al ángulo de la coyuntura que dobla.

§ CCXXXVII.

Lam XI

Barcelon fu



§ CCXXXVII.

Del volver la pierna sin el muslo.

El volver la pierna desde la rodilla abaxo sin hacer igual movimiento con el muslo, es imposible: la causa de esto es, porque la articulacion de la rótula es de tal modo, que el hueso de la pierna ó tibia toca con el del muslo de suerte que su movimiento es ácia atras y ácia adelante, segun exîge la manera de andar y el arrodillarse; pero de ningun modo se puede mover lateralmente, porque no lo permiten los contactos de ambos huesos. Porque si ésta articulacion fuese apta para doblar y dar vuelta como el hueso húmero ó del brazo, cuya cabeza entra en una cavidad de la escápula ó espaldilla, ó como el femur ó hueso del muslo, que entra tambien su cabeza en una cavidad del hueso ileon ó del anca, entonces podria el hombre volver la pierna á qualquier lado, así como ahora la mueve atras y adelante solamente, en cuyo caso siempre serían las piernas torcidas. Tampoco ésta coyuntura puede pasar mas allá de la linea recta que forma la pierna, y solo dobla por detras y no por delante, pues entonces no podria el hombre levantarse de pie quando se hinca de rodillas; porque en ésta accion se carga primeramente todo el tronco del cuerpo sobre la una rodilla, mientras que á la otra se la dexa enteramente libre y sin mas peso que el suyo natural, y asi levanta facilmente la rodilla de la tierra y sienta la planta del pie; luego carga todo el peso sobre el pie que estriva ya en tierra, apoyando la mano sobre la rodilla correspondiente, y á un mismo tiempo extiende el brazo, con cuyo movimiento se levanta el pecho y la cabeza, y endereza el muslo igualmente que el pecho, y se planta sobre el mismo pie hasta que levanta la otra pierna.

 § CCXXXVIII.

§ CCXXXVIII.

Del pliegue que hace la carne.

La carne que hace pliegue siempre forma arrugas, y en la parte opuesta está tirante.

§ CCXXXIX.

Del movimiento simple del hombre.

Llámase movimiento simple el que hace el hombre quando simplemente se dobla atras ó adelante.

§ CCXL.

Movimiento compuesto.

Movimiento compuesto es quando para alguna operacion es preciso doblarse ácia dos partes diferentes á un mismo tiempo. En ésta atencion debe el Pintor poner cuidado en hacer los movimientos compuestos apropiados á la presente composicion; quiero decir, que si un Pintor hace un movimiento compuesto por la necesidad de tal accion, que va á representar, ha de procurar no hacer una cosa contraria poniendo á la figura con un movimiento simple que estará mucho mas remoto de la tal accion (20).

§ CCXLI.

De los movimientos apropiados á las acciones de las figuras.

Los movimientos de las figuras que pinte el Pintor han de demostrar la quantidad de fuerza que conviene á la accion que executan; quiero decir, que no debe expresar la misma fuerza la que levante un palo, que la que alza un madero grande. Y asi debe tener mucho cui-

cuidado en la expresion de las fuerzas, segun la qualidad de los pesos que manejan.

§ CCXLII.

Del movimiento de las figuras.

Nunca se hará la cabeza de una figura mirando á su frente en derechura, sino que gire á un lado, sea al derecho ó al izquierdo, ya dirija la vista ácia abaxo ó ácia arriba, ó al frente; porque es preciso que manifieste en su movimiento que está con viveza, y no dormida. Tampoco debe estar toda la figura vuelta ácia un lado: de modo que la una mitad corresponda en linea recta con la otra; y si se quiere poner una actitud en ésta forma, sea en un viejo: igualmente se ha de evitar la repeticion de unos mismos movimientos, ya sea en los brazos ó en las piernas, y esto no solo en una misma figura, sino tambien en las de los circunstantes, á menos que no lo exîja el caso que se representa.

§ CCXLIII.

De los actos demostrativos.

En los actos demostrativos las cosas cercanas en tiempo ó en sitio se han de señalar sin apartar mucho la mano del cuerpo del que señala; y quando estén remotas, debe tambien estar separada del cuerpo la mano del que señala, y vuelto el semblante ácia el mismo parage.

§ CCXLIV.

De la variedad de los rostros.

Los semblantes se han de variar segun los accidentes del hombre, ya fatigados, ya en descanso, ya llorando, ya

ya riyendo, ya gritando, ya temerosos &c. y aun todos los demas miembros de la persona en su actitud deben tener conexîon con lo alterado del semblante.

§ CCXLV.

De los movimientos apropiados á la mente del que se mueve.

Hay algunos movimientos mentales á quienes no acompaña el cuerpo; y otros que van tambien acompañados del movimiento del cuerpo. Los movimientos mentales solo dexan caer los brazos, manos y demas partes que dan á entender vida; pero los otros producen en los miembros del cuerpo un movimiento apropiado al de la mente. Hay tambien un tercer movimiento que participa del uno y del otro; y ademas otro que no es ninguno de los dos, el qual es propio de los insensatos, que se dexa solo para los locos ó para los bufones en sus actos chocarreros (21).

§ CCXLVI.

Los actos mentales mueven á la persona en el primer grado de facilidad y comodidad.

El movimiento mental mueve al cuerpo con actos simples y fáciles, no con intrepidez; porque su obgeto reside en la mente, la qual no mueve á los sentidos quando está ocupada en sí misma.

§ CCXLVII.

Del movimiento producido por el entendimiento mediante el obgeto que tiene.

Quando el movimiento del hombre lo produce y causa un cierto obgeto, éste ó nace inmediatamente, ó nó: si nace inmediatamente, el hombre dirige al instan-

tante ácia el dicho obgeto el sentido mas necesario, que es la vista, dexando los pies en el mismo lugar que ocupaban, y solo mueve los muslos, que siguen á las caderas y las rodillas ácia aquella parte adonde volvió los ojos, y de éste modo en semejante accidente se puede discurrir mucho.

§ CCXLVIII.

De los movimientos comunes.

Tan varios son los movimientos del hombre, como las cosas que pasan por su imaginacion, y cada accidente de por sí mueve con mas ó menos vehemencia al hombre, segun su grado de vigor y segun la edad; pues de distinto modo se moverá en iguales circunstancias un jóven que un anciano.

§ CCXLIX.

Del movimiento de los animales.

Todo animal de dos pies, al tiempo de andar, baxa la parte del cuerpo que insiste sobre el pie que tiene levantado, respecto á la que insiste sobre el otro que estriva en tierra. Al contrario sucede en la parte superior, como acaece en las caderas y en los ombros de un hombre quando anda, y lo mismo en los páxaros en quanto á la cabeza y ancas.

§ CCL.

Cada miembro ha de ser proporcionado al todo del cuerpo.

Téngase cuidado en que haya en todas las partes proporcion con su todo; como quando se pinta un hombre baxo y grueso, que igualmente ha de ser lo mismo en todos sus miembros: esto es, que ha de tener

los

los brazos cortos y recios, las manos anchas y gruesas, y los dedos cortos, y abultadas las articulaciones: y asi de lo demas.

§. CCLI.

Del decoro que se debe observar.

Observe el Pintor el debido decoro: esto es, la conveniencia del acto, trages, sitio y circunstantes, respecto de la dignidad ó baxeza de la cosa que represente; de modo que un Rey tenga la barba, el ademán y vestidura grave, el parage en que se halla que esté adornado, y los circunstantes con reverencia y admiracion, y con trages adequados á la gravedad de una Corte Real: y al contrario las personas baxas deben estar sin adorno alguno, y lo mismo los circunstantes, cuyas acciones deben ser tambien baxas, correspondiendo todos los miembros á la dicha composicion. La actitud de un viejo no debe ser como la de un mozo, ni la de una muger igual á la de un hombre, ni la de éste á la de un niño.

§ CCLII.

De la edad de las figuras.

No se debe mezclar una porcion de muchachos con igual número de viejos, ni una tropa de jóvenes con otros tantos niños; ni tampoco una quadrilla de mugeres con otra de hombres, á menos que las circunstancias de la accion no exîgiesen que estén juntos.

§ CCLIII.

Qualidades que deben tener las figuras en la composicion de una historia.

Procure el Pintor por lo general, en la composicion regular de una historia, hacer pocos ancianos, y estos se-

separados siempre de los jóvenes ; porque los viejos son raros por lo comun , y sus costumbres no se adaptan con la juventud , y donde no hay conformidad de costumbres , no puede tener lugar la amistad , y donde no hay amistad , hay separacion. Si la composicion es de toda gravedad y seriedad , entonces es preciso pintar pocos jóvenes ; porque estos huyen de ella , y asi de los demas.

§ CCLIV.

Del representar una figura en acto de hablar con varios.

El Pintor que haya de representar á un hombre en acto de hablar á otros varios , procure pintarlo como que considera la materia de que va á tratar , poniéndole en aquella accion mas apropiada á la tal materia. Por exemplo : si el asunto es de persuasiva , debe ser su actitud acomodada al caso , y si es para la declaracion de varios puntos , entonces puede pintar al que habla agarrando con dos dedos de la mano derecha el uno de la izquierda (22) , cerrados los dos menores de aquella ; la cara vuelta con prontitud ácia el pueblo , y la boca un tanto abierta que parezca que habla. Si está sentado , ha de parecer que se levanta un poco , y la cabeza erguida ; y si está de pie , deberá inclinarse moderadamente con el pecho y cabeza ácia el pueblo , el qual debe figurarse silencioso y atento al Orador , mirándole al rostro con admiracion : píntese tambien algun viejo , que tenga la boca cerrada , con muchas arrugas en la parte inferior de las mexillas, como marabillado del discurso que oye , las cejas arqueadas , y arrugada la frente : otros estarán sentados, agarrando con las manos cruzadas la una rodilla : otros con una pierna sobre otra , y encima la una mano , en cuya palma descargará el codo del otro brazo , y sobre la mano de éste puede apoyar la barba algun anciano.

§ CCLV.

Cómo debe representarse una figura ayrada.

Una figura ayrada tendrá asida por los cabellos á otra, cuyo rostro estará contra la tierra, la una rodilla sobre el costado del caido, y levantado en alto el brazo derecho con el puño cerrado. Esta figura debe tener el cabello erizado, las cejas baxas y delgadas, y los dientes apretados; los extremos de la boca arqueados, el cuello grueso, y con arrugas por delante, por estar inclinado ácia el enemigo

§ CCLVI.

Cómo se figura un desesperado.

El desesperado se figurará hiriéndose con un puñal, despues de haber despedazado con sus propias manos sus vestidos; la una de estas estará en accion de rasgarse las heridas que se va haciendo, los pies apartados, las rodillas algo dobladas, y todo el cuerpo inclinado á tierra con el cabello enmarañado.

§ CCLVII.

De la risa y el llanto, y su diferencia.

El que rie no se diferencia del que llora, ni en los ojos, ni en la boca, ni en las mexillas, sino solo en lo rígido de las cejas que se abaten en el que llora, y se levantan en el que rie. A esto se añade que el que llora destroza con las manos el vestido y otros varios accidentes, segun las varias causas del llanto; porque unos lloran de ira, otros de miedo, otros de ternura y alegria, algunos de zelos y sospechas, otros de dolor y sentimiento, y otros de compasion y pesar por

la pérdida de amigos y parientes. Entre estos unos parecen desesperados , otros no tanto , unos derraman lágrimas , otros gritan , algunos levantan el rostro al cielo y dexan caer las manos cruzadas , y otros , manifestando temor , levantan los ombros , y asi á éste tenor segun las causas mencionadas. El que derrama lágrimas , levanta el entrecejo y une las cejas , arrugando aquella parte , y los extremos de la boca se baxan; pero en el que rie están levantados , y las cejas abiertas y despejadas.

§ CCLVIII.

Del modo como se plantan los niños.

Tanto en los niños como en los viejos no se deben figurar acciones prontas en la postura de sus piernas.

§ CCLIX.

Del modo como se plantan los jóvenes y las mugeres.

Las mugeres y los jóvenes nunca se han de pintar con las piernas descompuestas , ó demasiado abiertas: porque esto da muestras de audacia ó falta de pudor; y estando juntas es señal de vergüenza.

§ CCLX.

De los que saltan.

La naturaleza enseña por sí al que salta , sin que éste reflexîone en ello , que levante con ímpetu los brazos y los ombros al tiempo de saltar , cuyas partes por medio de éste impulso se mueven á una vez con todo el cuerpo , y se elevan hasta que se acaba el ímpetu que llevan Este ímpetu va acompañado de una instantánea extension del cuerpo que se habia doblado por la espalda , por las ancas , por las rodillas y por los

 pies,

pies, la qual extension se hace obliquamente: esto es, por delante y ácia arriba; y asi el movimiento que se hace para andar, lleva ácia delante el cuerpo que va á saltar, y el mismo movimiento ácia arriba levanta al cuerpo, y haciéndole describir en el ayre un arco grande, aumenta el salto.

§ CCLXI.

Del hombre que quiere arrojar alguna cosa con grande impulso.

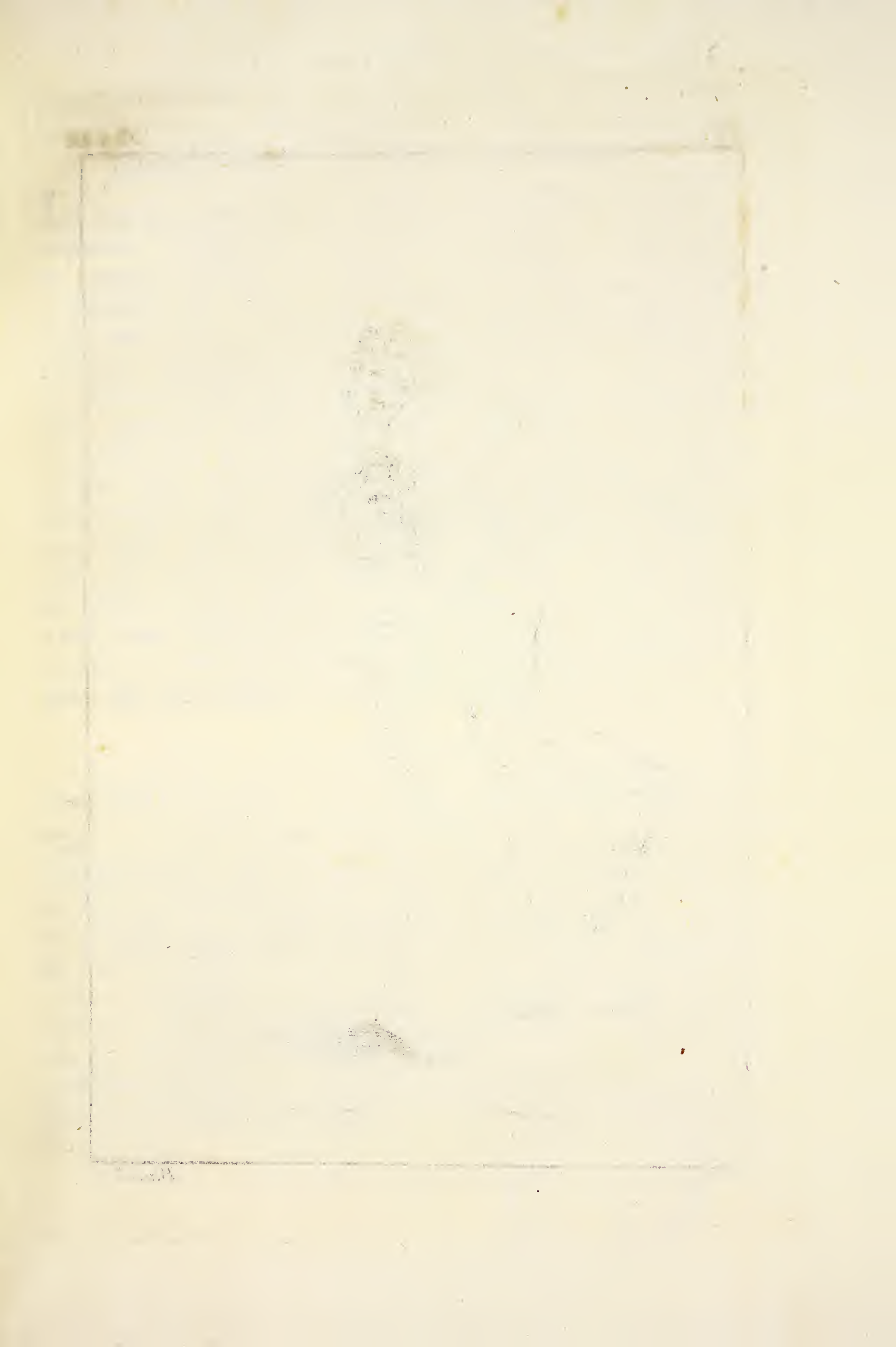
Al hombre que quiere arrojar un dardo, una piedra, ú otra cosa con movimiento impetuoso, se le puede figurar de dos modos principalmente: esto es, se le podrá representar ó en el acto de prepararse para la accion de arrojarlo, ó quando ya concluyó la accion. Si se le quiere pintar preparándose para la accion de arrojar, entonces el lado interior del pie estará en la misma linea que el pecho, pero sobre él insistirá el ombro contrario: esto es, si el pie derecho es donde estriva el peso del hombre, insistirá sobre él el ombro izquierdo. *Lámina III. Figura A.*

§ CCLXII.

Por qué, quando un hombre quiere tirar una barra y clavarla en tierra, levanta la pierna opuesta encorvada.

Aquel que va á tirar una barra de modo que quede clavada en la tierra, levanta la pierna contraria del brazo que tira, doblándola por la rodilla. Y esto lo hace para sompesarse sobre el pie que estriva en el suelo, sin cuyo movimiento de la pierna sería imposible esto: ni tampoco podria sin extenderla tirar la dicha barra.

§ CCLXIII.





Barcelon f.^{it}

§ CCLXIII.

Equiponderacion de los cuerpos que no se mueven.

La equiponderacion ó balanza del hombre es de dos maneras, simple ó compuesta. Simple es la que hace el hombre quando se planta sobre ambos pies firmes, y abriendo los brazos, con diversas distancias respecto á su mediacion, ó doblándose y manteniéndose sobre el un pie, conserva el centro de gravedad perpendicular al centro del pie que planta; y si insiste sobre ambos, entonces caerá la linea del pecho perpendicular al medio de la distancia que hay entre los centros de ambos pies. La balanza compuesta es quando el hombre sostiene sobre sí un peso con diversos movimientos, como en la figura del Hércules luchando con Anteo, la qual se debe pintar suponiendo á éste entre el pecho y los brazos, y su espalda y ombros deben estar tan separados de la linea central de sus pies, quanto lo esté de ellos el centro de gravedad de la figura del Anteo por la otra parte. *Lámina XII.*

§ CCLXIV.

Del hombre que planta sobre ambos pies insistiendo mucho mas en el uno de ellos.

Quando al cabo de mucho rato de estar en pie se le cansa al hombre la pierna en que estrivaba, reparte el peso con la otra; pero éste modo de plantar solo se ha de practicar con los decrépitos ó con los niños, ó tambien en uno que se finja muy fatigado, porque en efecto es señal de cansancio ó de poco vigor en los miembros. Al contrario, en un jóven robusto y gallardo siempre se advertirá que planta sobre el un pie, y si acaso da algun poco de su peso al otro, solo

lo es al tiempo de principiar un movimiento preciso, pues de otro modo no podria tenerle, siendo asi que el movimiento se origina de la desigualdad.

§ CCLXV.

Del modo de plantar las figuras.

Todas las figuras que están de pie derecho deben tener variedad en sus miembros; quiero decir, que si un brazo le tienen ácia delante, el otro esté en su sitio natural ó ácia atras; y si la figura planta sobre un pie, el ombro correspondiente debe quedar mas baxo que el otro; todo lo qual lo observan los inteligentes, los que siempre procuran contrabalancear la figura sobre sus pies para que no se desplome: porque quando planta sobre una pierna, la otra no sostiene el cuerpo por estar doblada, y es como si estuviera muerta; por lo qual es absolutamente necesario que el peso que hay sobre ambas piernas dirija el centro de su gravedad sobre la articulacion de la que le sostiene.

§ CCLXVI.

De la equiponderacion del hombre estrivando sobre sus pies.

Firme el hombre de pie derecho, o cargará todo el peso de su cuerpo sobre los pies igualmente ó desigualmente. Si carga sobre ellos igualmente, insistirá con peso natural mezclado con peso accidental, ó con peso natural simplemente. Si carga con peso natural y accidental, entonces los extremos opuestos de los miembros no estarán igualmente distantes de los puntos de las articulaciones de los pies: pero insistiendo con peso natural simplemente, entonces dichos extremos de los miembros opuestos estarán igualmente distantes de las articulaciones de los pies; pero de esto trataré en un libro aparte.

§ CCLXVII.



Barcelon lo Gr.

§ CCLXVII.

Del movimiento local mas ó menos veloz.

El movimiento local que haga el hombre ó qualquiera otro animal será de tanta mayor ó menor velocidad, quanto mas remoto ó próxîmo se halle el centro de su gravedad al del pie en que se sostiene.

§ CCLXVIII.

De los animales quadrúpedos como se mueven.

La altura de los animales quadrúpedos se varía mucho mas en los que caminan , que en los que están firmes , mas ó menos conforme al tamaño que tienen : esto lo causa la obliqüidad de sus piernas que van pisando la tierra , las quales elevan la figura del animal al tiempo de extenderse y ponerse perpendiculares al suelo. *Lámina XIII.*

§ CCLXIX.

De la correspondencia que tiene la mitad del grueso del hombre con la otra mitad.

Nunca será igual la mitad del grueso y anchura del hombre á la otra mitad , si los respectivos miembros no hacen movimientos iguales.

§ CCLXX.

El hombre al tiempo de saltar hace tres movimientos.

Quando el hombre da un salto , la cabeza va tres veces mas veloz que los talones , y antes que se aparte del suelo la punta del pie tiene dos tantos mas de velocidad que las caderas. La causa de esto es porque

á

á un mismo tiempo se deshacen tres ángulos, de los quales el superior es el que forma el tronco con los muslos doblando ácia delante, el segundo el que forman los muslos y las piernas, y el tercero el que forman estas con los pies.

§ CCLXXI.

No es posible que la memoria retenga todos los aspectos y mutaciones de los miembros.

Es imposible que sea capaz la memoria de tener presentes todos los aspectos y mutaciones de un miembro de qualquier animal que sea. Pongamos el exemplo en una mano. Toda quantidad contínua es divisible hasta el infinito; y asi el movimiento del ojo que mira la mano, y camina desde A á B, correrá por el espacio A B, que tambien es quantidad contínua, y por consiguiente se puede dividir infinitamente; y en qualquiera parte de él variará el aspecto y figura de la mano en quanto á la vista, lo qual sucederá en el movimiento que haga por todo el círculo. Lo mismo hará la mano al tiempo de levantarse en su movimiento; esto es, pasará por un espacio que es quantidad contínua. *Lámina XIX.*

§ CCLXXII.

De la práctica á que anhelan los Pintores tanto.

El Pintor que anhele á conseguir una práctica muy grande ha de advertir que si ésta no va fundada sobre un grande estudio del natural, todas sus obras tendrán poquísimo crédito, y menos utilidad. Pero haciéndolo como es debido, podrá trabajar muchas obras, muy buenas, y con honor y provecho.

§ CCLXXIII.

§ CCLXXIII.

Del juicio que hace el Pintor de sus obras, y de las de otro.

Quando la obra corresponde al juicio, es muy mala señal; y mucho peor quando le sobrepuja, como sucede al que se admira de lo bien que le ha salido su trabajo. Pero quando el juicio es superior á la obra, entonces es la mejor señal. Si un jóven se halla en semejante disposicion, sin duda alguna será excelente artífice, y aunque haga pocas obras, estas serán de modo que hagan parar á los que las miran, para que las contemplen con admiracion.

§ CCLXXIV.

Del juicio que debe formar el Pintor de sus obras.

Es sabido que los errores se conocen mucho mejor en las obras agenas que en las nuestras; por lo que el Pintor debe procurar primeramente saber bien la Perspectiva, conocer perfectamente la estructura del hombre, y ser buen Arquitecto en quanto á la forma de los edificios, copiando siempre del natural todo aquello en que tenga alguna duda: y luego teniendo en su estudio un espejo plano, mirará con freqüencia lo que va pintando; y como se le representará trocado, parecerá de otra mano, y podrá juzgar con mejor acuerdo sus errores. Es muy conveniente levantarse á menudo y refrescar la imaginacion, pues de éste modo quando se vuelve al trabajo, se rectifica mas el juicio, siendo evidente que el trabajar de seguido en una cosa engaña mucho.

§ CCLXXV.

El espejo es el Maestro de los Pintores.

Quando quiera el Pintor ver si el todo de su pintura tiene conexîon con los estudios separados que ha hecho por el natural; pondrá delante de un espejo las cosas naturales, y mirándolas retratadas en él, cotejará lo pintado con la imagen del espejo, y considerará con atencion aquellos obgetos en una y otra parte. En el espejo, que es superficie plana, verá representadas varias cosas que parecen relevadas ó de bulto, y la pintura debe hacer el mismo efecto. La pintura tiene una sola superficie, y lo mismo el espejo. El espejo y la pintura representan la imagen de los obgetos rodeada de sombras y luz, y en ambos parece que se ven mucho mas atras que la superficie. Viendo, pues, el Pintor que el espejo por medio de ciertos lineamentos y sombras le hace ver las cosas resaltadas; y teniendo entre sus colores sombras y luces aun de mucha mas fuerza que las del espejo, es evidente que, si sabe manejarlos bien, parecerá igualmente su pintura una cosa natural vista en un espejo grande. El Maestro, que es el espejo, manifiesta el claro y obscuro de qualquier obgeto, y entre los colores hay uno que es mucho mas claro que las partes iluminadas de la imagen del obgeto, y otro tambien que es mucho mas obscuro que alguna sombra de las del mismo obgeto. Esto supuesto, el Pintor hará una pintura igual á la que representa el espejo mirado con un ojo solo; porque los dos circundan el obgeto quando es menor que el ojo.

§ CCLXXVI.

Qué pintura merece mas alabanza.

La pintura mas digna de alabanza es la que se advierte mas parecida á la cosa imitada. Este cotejo sirve de confusion á aquellos Pintores que quieren enmendar á la naturaleza misma, como sucede á los que pintan un niño de un año, cuya altura total es de cinco cabezas, y ellos la hacen de ocho: [1] la anchura de los ombros es igual á la longitud de la cabeza, y ellos la hacen dupla, reduciendo de éste modo la proporcion de un niño de un año á la de un hombre de treinta. Este error es tan freqüente y tan usado, que ha llegado á hacerse costumbre, la qual se halla tan arraygada y firme en su viciada fantasía, que les hace creer que tanto la naturaleza como el que la imita, en no conformándose con su parecer, tienen defecto.

§ CCLXXVII.

Quál sea el obgeto é intencion primaria del Pintor.

La intencion primaria del Pintor es hacer que una simple superficie plana manifieste un cuerpo relevado, y como fuera de ella. Aquel que exceda á los demas en éste arte, será mas digno de alabanza, y éste primor, corona de la ciencia pictórica, se consigue con las sombras y las luces, esto es, con el claro y obscuro. Por lo qual el que huya de la sombra, huye igualmente de la gloria del arte, segun los ingenios de primer órden, por ganarla en el concepto del vulgo ignorante, el qual solo se paga de la hermosura de los colores, sin conocer la fuerza y relieve.

1 Vease la § 167.

§ CCLXXVIII.

Qué cosa sea mas importante en la Pintura, la sombra, ó el contorno?

Mucho mas trabajo y especulacion cuestan las sombras de una pintura, que su contorno; porque éste se puede pasar con una tela transparente ó con un cristal, puesto entre la vista y la cosa que se quiere pasar ó copiar; pero las sombras no están sujetas á estas reglas por lo insensible de sus términos, los quales las mas veces son muy confusos, como se demuestra en el libro de las sombras y las luces (23).

§ CCLXXIX.

Cómo se debe dar la luz á las figuras

La luz se debe poner conforme estaría en el sitio natural en donde se supone que está la figura. Esto es, si se supone que está al sol, se harán las sombras fuertes, y grandes masas de claro, pintándose en tierra la sombra de todos los cuerpos que alli haya. Si la figura está en dia triste y nublado, se harán los claros con poca diferencia de las sombras, y de estas no tendrá ninguna al pie. Si la figura se finge que está en casa, los claros serán fuertes, y tambien los obscuros, y á los pies su correspondiente sombra. Si en la casa se figura la ventana cubierta de un velo, y las paredes blancas, se hará poca diferencia entre sombras y luces: si la luz proviene del fuego, entonces serán los claros encendidos y fuertes, las sombras obscuras, y el esbatimento de ellas en la pared ó en tierra bien decidido, y mas ó menos grande, segun lo apartada que esté del cuerpo la luz. Si la figura se hallase iluminada parte de la luz del ayre y parte del fuego, se ha-



Fig. XV

A B D C E

hará el claro causado por la primera luz mucho mas fuerte, y el otro será casi roxo á semejanza del fuego. Finalmente cuídese mucho de que las figuras pintadas tengan la masa del claro grande, y la luz alta, esto es, luz viva, pues las personas que van por la calle todas tienen la luz encima de sus cabezas: y es evidente que si las diera la luz por debaxo, costaría trabajo el conocerlas (24).

§ CCLXXX.

Dónde debe ponerse el que está mirando una pintura.

Sea A B la pintura que se deba ver, y D la luz; digo, pues, que si el que la mire se pone entre los puntos C y E, no la verá bien, especialmente si la pintura es al óleo ó barnizada; porque hace reflexos como un espejo: por lo qual quanto mas se aproxîme al punto C, menos verá; porque alli es donde resaltan los rayos de la luz que entra por la ventana, y da en la pintura. Poniéndose, pues, entre los puntos E y D, percibirá bien todo la vista, y mucho mejor quanto mas se acerque á D; porque éste punto es el que menos participa de la percusion de los rayos reflexos. *Figura XV.*

§ CCLXXXI.

El punto se debe colocar siempre alto.

El punto de vista debe estar á la altura de los ojos de un hombre de regular estatura; y el extremo de la llanura que confina con el cielo (esto es, el orizonte) debe estar á dicha distancia; pero la elevacion de las montañas es arbitraria.

§ CCLXXXII.

Las figuras pequeñas deben estar precisamente sin concluir.

Aquellos obgetos que aparecen á la vista disminuidos, es por razon de estar distantes de ella: siendo esto asi, debe haber entre ellos y la vista mucha cantidad de ayre, la qual confunde las formas de los obgetos de modo que las partes pequeñas quedan sin distinguirse. Por esto el Pintor hará las figuras pequeñas solamente amagadas sin concluirlas, pues de otro modo irá contra el efecto que hace la naturaleza, que es la Maestra. El obgeto aparece pequeño por la mucha distancia que hay entre la vista y él; la mucha distancia encierra en sí gran cantidad de ayre, y éste se engruesa de modo que impide lleguen á la vista las partes mínimas de los obgetos.

§ CCLXXXIII.

Qué campo debe poner el Pintor á las figuras.

Supuesto que enseña la experiencia que todos los cuerpos están rodeados de sombras y luces, debe el Pintor poner la parte iluminada de modo que termine en cosa obscura; y la parte umbrosa igualmente que cayga en cosa clara. Esta regla sirve mucho para que resalten y despeguen las figuras. [1]

§ CCLXXXIV.

Máxîma de la Pintura.

En aquella parte en que la sombra confina con la luz, obsérvese en dónde es mas clara que obscura, y en

1 Vease la § 141.

en dónde está mas deshecha ó suavizada ácia la luz. Sobre todo es necesario tener cuidado de no hacer las sombras en los mancebos terminadas ó recortadas, como hacen las peñas; porque las carnes tienen algo de transparentes, como se advierte quando se pone una mano delante del sol, que aparece muy encarnada, y se claréa la luz. Para ver qué casta de sombra requiere aquella carne, no hay sino hacer sombra con un dedo, y segun el grado de obscuridad ó claridad que se la quiera dar, arrímese ó apártese el dedo, y luego se imitará aquel color.

§ CCLXXXV.

De la pintura de un bosque.

Los árboles y plantas, cuyos ramos sean mas sutiles deben tener igualmente la sombra mas sutil; y aquellas mas frondosas tendrán por consiguiente mas sombra.

§ CCLXXXVI.

Cómo se debe pintar un animal fingido que parezca natural.

Es sabido que no se puede pintar un animal sin que tenga todos sus respectivos miembros, y que estos correspondan exâctamente á los de los otros animales. Esto supuesto, para que parezca natural un animal fingido, por exemplo, una serpiente, se le hará la cabeza copiándola de un mastin ó perro de muestra, los ojos como los del gato, las orejas de ístrice, la nariz de lebrel, las cejas de leon, las sienes de gallo viejo, y el cuello de tortuga.

§ CCLXXXVII.

Cómo se debe hacer un rostro para que tenga relieve y gracia.

Situado un aposento en una calle que mire á poniente (estando el sol en el mediodia) , y cuyas paredes sean tan altas , que la que está de cara al sol no pueda reverberar la luz en los cuerpos umbrosos ; bien que tambien sería bueno que el ayre iluminado no tuviese resplandor , para que los lados del rostro participasen de la obscuridad de las paredes opuestas : colocada , pues , una persona en dicho aposento , vuelto á la calle el rostro y los lados de la nariz , quedará todo él iluminado ; y asi el que lo mire desde el medio de la calle , advertirá iluminada toda la parte del rostro que está vuelta ácia él , y las que miran á las paredes llenas de sombra. A esto se añadirá la gracia de las sombras deshechas con dulzura y suavidad , sin que por ninguna parte hagan recortadas ; de lo qual será causa la longitud del rayo de luz que entrando en la casa , llega hasta las paredes , y termina en el pavimento de la calle , reflexando luego en los parages obscuros del rostro , y aclarándolos algun tanto. Y la longitud del rayo de luz que da principalmente en la frente del rostro que mira á la calle , ilumina tambien hasta el principio de las sombras de las partes inferiores de la cara : de modo que va succesivamente aclarándose hasta que termina en la barba con una obscuridad insensible por todos lados. Por exemplo : sea la luz A E ; la linea F E del rayo de luz ilumina hasta debaxo de la nariz ; la linea C F solo ilumina los labios , y la A H se dilata hasta la barba ; y asi queda la nariz con el golpe principal de la luz ; porque recibe toda la claridad A B C D E. *Lámina XIV.*

§ CCLXXXVIII.

§ CCLXXXVIII.

Para que las figuras queden despegadas del campo.

Si la figura es obscura, se pondrá sobre campo claro, y si tiene mucha luz, en campo obscuro. Si participa de uno y otro, la parte umbrosa caerá en campo claro, y la iluminada en obscuro. [1]

§ CCLXXXIX.

De la diferencia de las luces puestas en sitios diversos.

La poca luz produce sombras muy grandes y terminadas en los cuerpos umbrosos. La mucha luz causa en estos poca sombra, y ésta muy deshecha. Quando la poca luz (aunque activa) se incluye en la grande, como el sol en el ayre, la menos viva queda en lugar de sombra en los cuerpos á quienes hiere.

§ CCXC.

Debe huirse la desproporcion de las circunstancias.

Hay muchos Pintores que incurren en el defecto de hacer las habitaciones de las personas y otras circunstancias de modo que las puertas les llegan á la rodilla, aun quando están mas próxîmas á la vista del que lo mira, que la persona que ha de entrar por ellas. He visto algunos pórticos con muchas figuras, y una de las columnas á que se apoyaba una figura, parecia un baston delgado que tenia en la mano; y otras varias impropiedades que se deben evitar con todo estudio.

1 Veanse las §§ 141, 285.

§ CCXCI.

Del término de los cuerpos, llamado contorno.

Tiene el contorno de un cuerpo tantas partículas y tan menudas, que al menor intervalo que haya entre el obgeto y la vista, desconoce ésta la imagen de un amigo ó de un pariente, y no puede distinguirle sino por el vestido; y por el todo recibe la noticia del todo y de las partes (25).

§ CCXCII.

De los accidentes superficiales que son los primeros que se pierden de vista al apartarse un cuerpo umbroso.

Lo primero que se pierde de vista al alexarse un cuerpo umbroso es su contorno. En segundo lugar á mayor distancia se pierden las sombras que dividen las partes de los cuerpos que se tocan: luego el grueso de las piernas y pies; y asi succesivamente se van ofuscando las partes mas menudas: de modo que á larga distancia solo se percibe una masa de una configuracion confusa.

§ CCXCIII.

De los accidentes superficiales que se pierden primero con la distancia.

La primera cosa, en quanto á los colores, que se pierde con la distancia es el lustre, que es su parte luminosa, y luz de la luz. Lo segundo que se pierde es el claro, porque es menor que la sombra. Lo tercero son las sombras principales, quedando á lo último solo una mediana obscuridad confusa.

§ CCXCIV.





Barcelon f.it

§ CCXCIV.

De la naturaleza del contorno de un cuerpo sobre otro.

Quando un cuerpo de superficie convexâ termina sobre otro de igual color, el término del cuerpo convexô parecerá mas obscuro que el otro sobre quien termina. El término de dos lanzas tendidas igualmente parecerá muy obscuro en campo blanco; y en campo obscuro parecerá mas claro que ninguna otra parte suya, aunque la luz que hiera en ambas lanzas sea de igual claridad.

§ CCXCV.

De la figura que finge ir contra el viento.

Toda figura que se mueve contra el viento, por ninguna linea que se mire mantendrá el centro de su gravedad puesto con la debida disposicion sobre el de su sustentáculo. *Lámina XV.*

§ CCXCVI.

De la ventana que ha de tener el estudio.

La ventana del estudio de un Pintor debe estar cubierta de un paño transparente y sin travesaños; y el espacio de sus términos debe estar dividido en grados pintados de negro, de modo que el término de la luz no se junte con el de la ventana (26).

§ CCXCVII.

Por qué razon si se mide un rostro, y despues se pinta, sale la copia mayor que el natural.

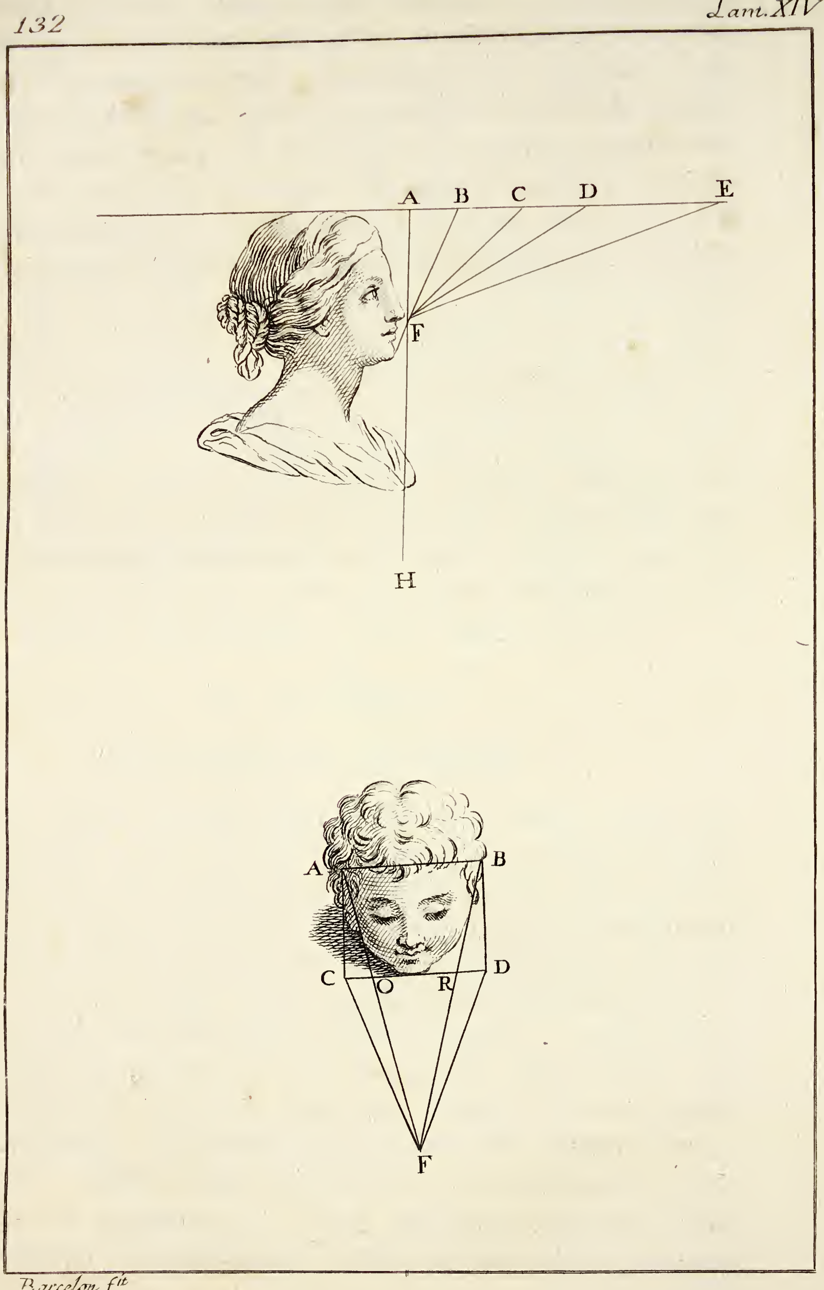
A B es la anchura del parage que va puesta en la distancia del papel C F, en donde están las mexillas,

y debería estar detras de toda la A C, y entonces las sienes se señalarían en la distancia O R de las lineas A F, B F; pero como hay la diferencia C O y R D, queda concluido que la linea C F y la D F por ser mas corta, ha de ir á encontrar en el papel el sitio donde está señalada la altura total, esto es, la linea F A y F B que es la verdadera, y se hace la diferencia, como he dicho, de C O y R D (27). *Lámina XIV.*

§ CCXCVIII.

Si la superficie de todo cuerpo opaco participa del color de su obgeto.

Es evidente que si se pone un obgeto blanco entre dos paredes, la una blanca y la otra negra, se hallará igual proporcion entre la parte umbrosa y la luminosa del citado obgeto, que entre ambas paredes: y si el obgeto fuese de color azul, sucederá lo mismo. Esto supuesto, quando se haya de pintar una cosa semejante, se hará del modo siguiente. Tómese una tinta negra que sea semejante á la sombra de la pared que se finge, reverbera en el obgeto azul para sombrearle; y para hacer ésta tinta con conocimiento cierto, se observará el método que sigue. Al tiempo de pintar las paredes, de qualquier color que sean, tómese una cuchara muy pequeña (ó algo mayor, segun lo requiera la magnitud de la obra en donde se ha de practicar ésta operacion): ésta cuchara tendrá los bordes iguales, y con ella se medirán los grados de la cantidad de los colores que se empléen en las mezclas; como si, por exemplo, se hubiese hecho la primera sombra de las paredes de tres grados de obscuro y uno de claro: esto es, tres cucharadas (sin colmo, como las medidas de grano) de negro, y una de blanco; entonces se tiene ya una composicion de quali-



Barcelon f.it



lidad cierta sin que haya duda. Hecha, pues, la una pared blanca y la otra obscura, si entre ambas se ha de poner un obgeto azul, para que éste tenga la luz verdadera y la sombra que le conviene á tal color azul, póngase á una parte el azul que se quiere quede sin sombra, y á su lado el negro; despues se tomarán tres cucharadas de éste, y se mezclarán con una del azul luminoso, cuya tinta servirá para la sombra mas fuerte. Hecho esto, se verá si el obgeto es de figura esférica ó quadrada, ó alguna columna ó qualquiera otra cosa; si es esférico, tírense lineas desde los extremos de la pared al centro del obgeto, y en donde corten la superficie de éste, allí debe terminar la plaza de la mayor sombra, dentro de ángulos iguales. Despues se empezará á aclarar, como en N O, que queda aun con tanta sombra como participa de A D, pared superior; cuyo color irá mezclado con la primera sombra de A B con las mismas distinciones (28). *Figura XVI.*

§ CCIC.

Del movimiento de los animales.

Aquella figura fingirá mas bien que corre con mayor velocidad, que esté mas desplomada ácia delante. El cuerpo que se mueve por sí será tanto mas veloz, quanto mas distante esté el centro de su gravedad del de su sustentáculo. Esto se dice tambien para el movimiento de las aves, que tambien se mueven por sí sin el auxîlio de las alas y del viento: y esto sucede quando el centro de su gravedad está fuera del centro de su sustentáculo, esto es, fuera del medio de aquel parage en que insisten entre las dos alas. Porque si el medio de las alas está mas atras que el medio ó centro de gravedad del ave, entonces podrá el animal moverse ácia delante y ácia abaxo mas ó menos, con-

conforme esté distante ó próxîmo el centro de gravedad al de las alas: quiero decir, que si el centro de gravedad está remoto del medio de las alas, hará que se baxe el ave muy obliquamente; y si cercano, con poca obliqüidad.

§ CCC.

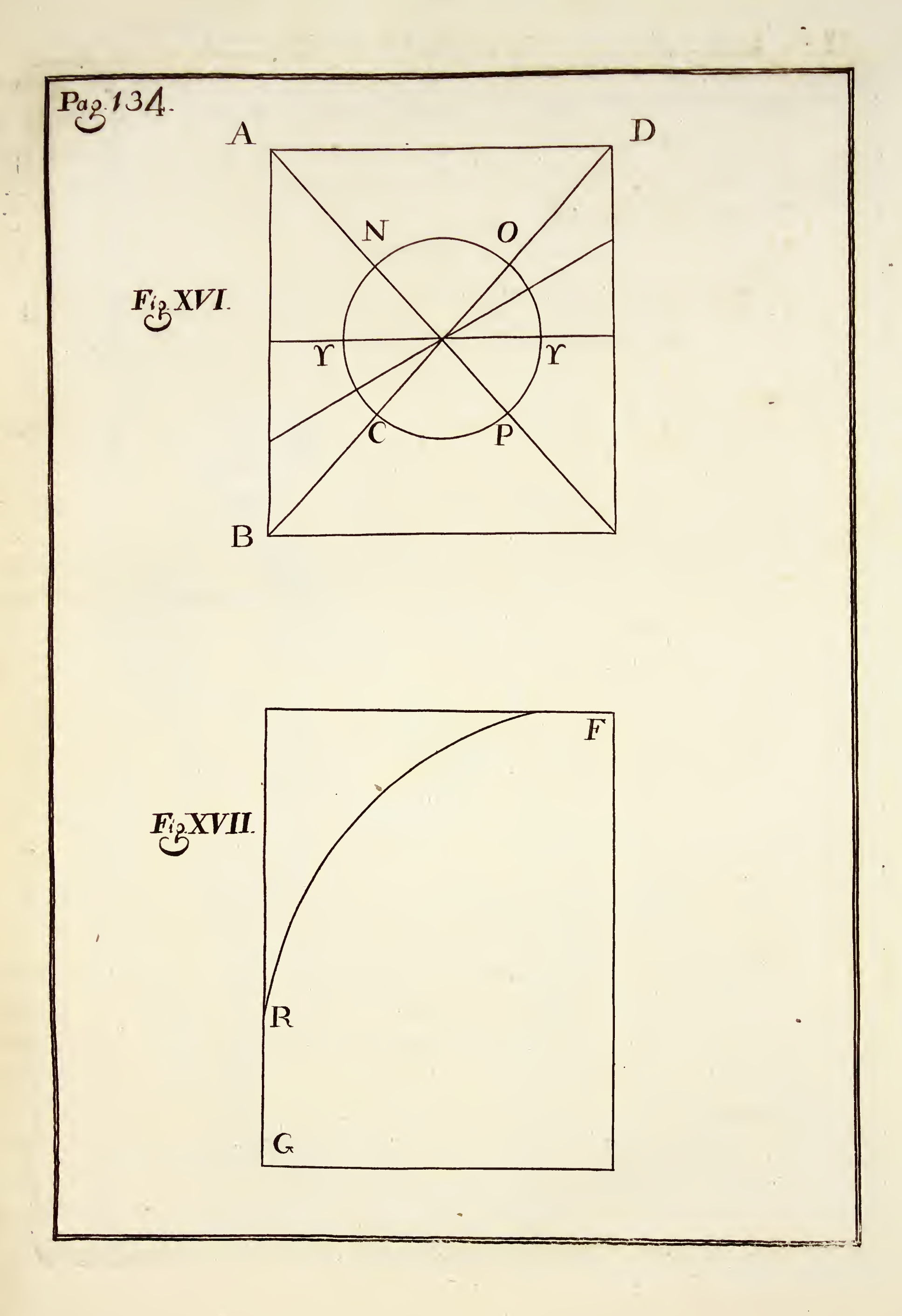
Del pintar una figura que represente quarenta brazas de altura con sus miembros correspondientes en un espacio de veinte.

En éste y en qualquiera otro caso no debe dársele cuidado al Pintor de que la pared en que haya de pintar sea de un modo ó de otro, y mucho menos, quando los que han de mirar la tal pintura han de estar desde una ventana ó claraboya: porque la vista entonces no atiende á la superficie plana ó curva del parage, sino á las cosas que en ella se representan en los varios puntos del pais que alli se finge. Pero la figura de que aqui se trata se hará siempre mucho mejor en una superficie curva como la G R F, porque no hay en ella ángulos. *Figura XVII.*

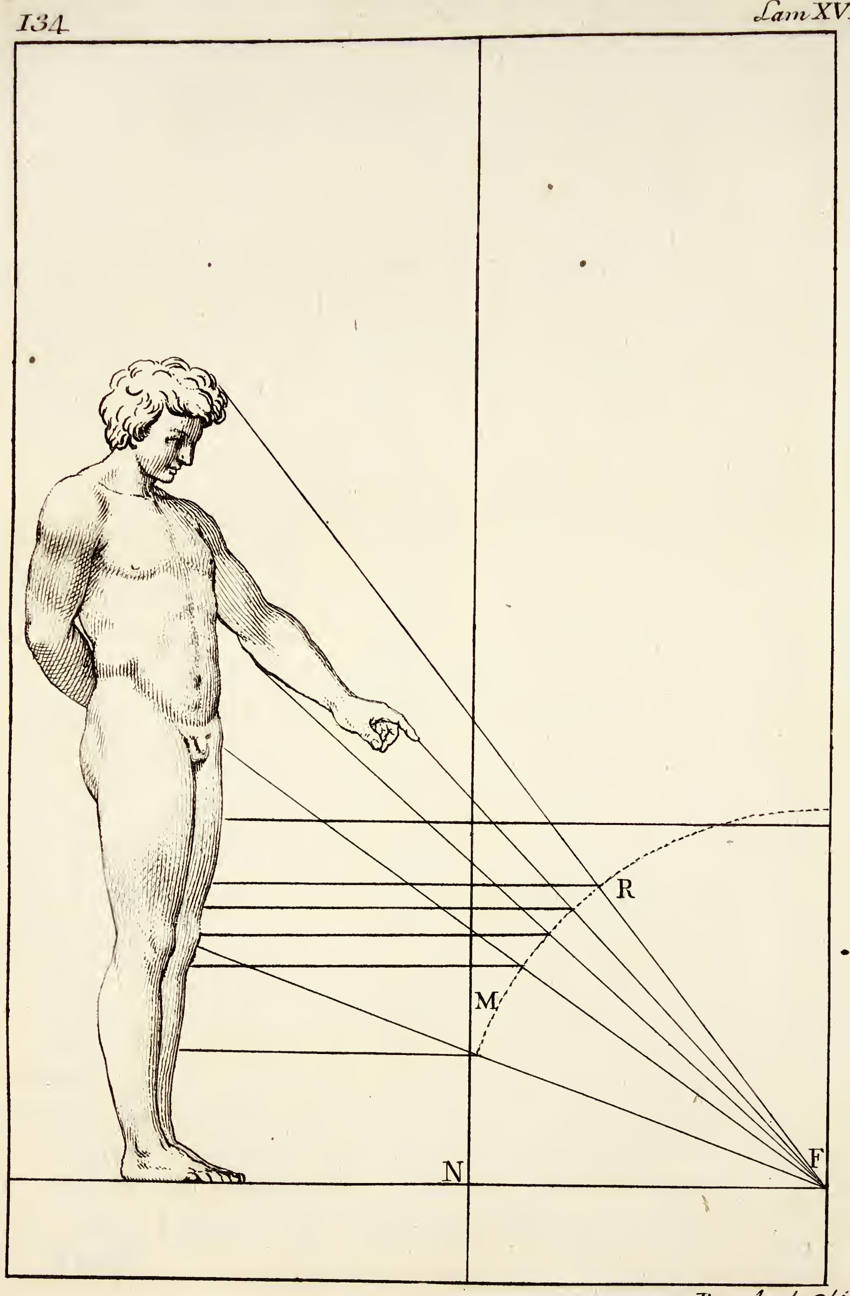
§ CCCI.

Del pintar una figura en una pared de doce brazas, que manifieste veinte y quatro de altura.

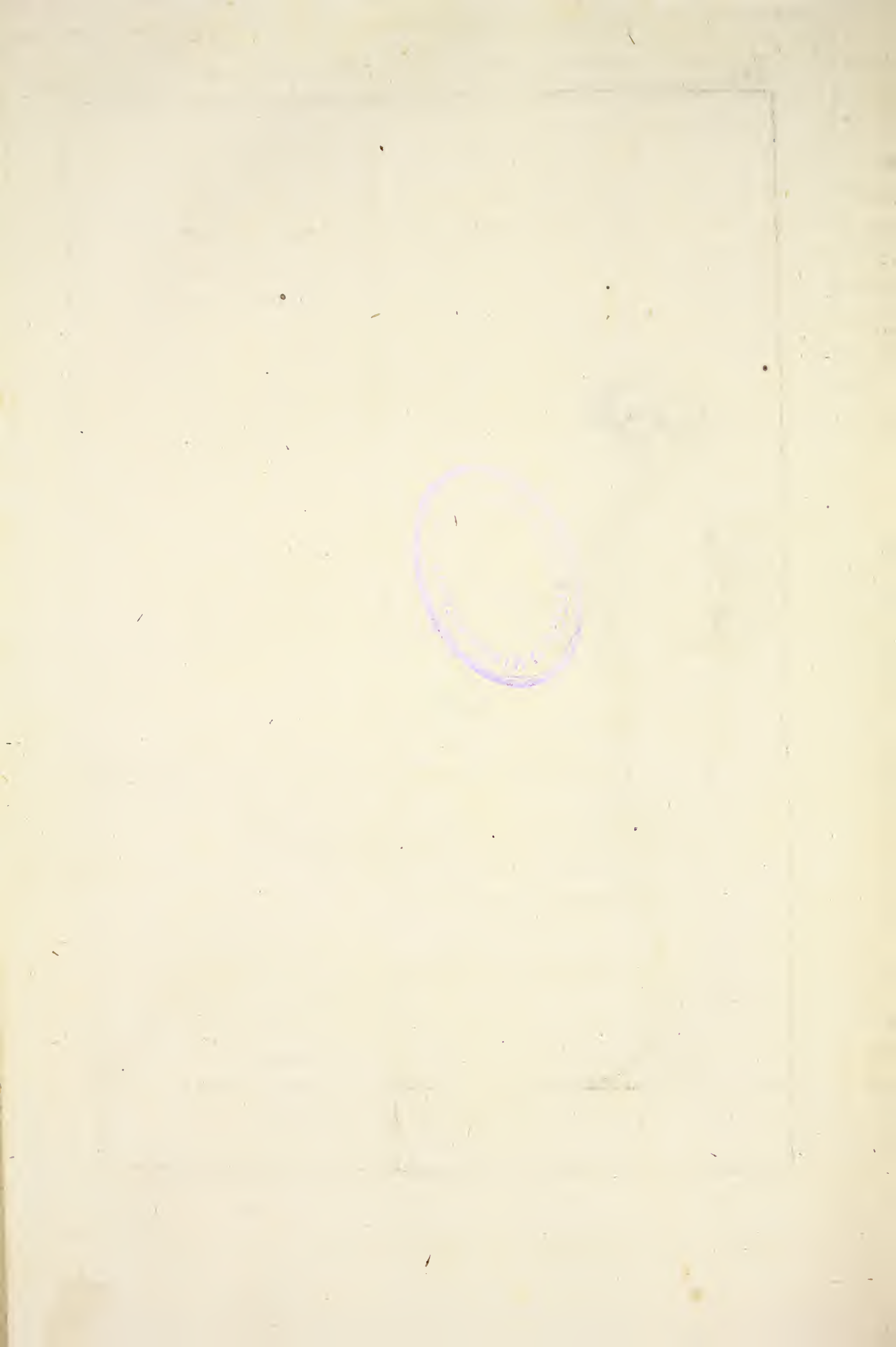
Para hacer una figura que represente veinte y quatro brazas de altura, se hará de ésta manera. Figúrese primero la pared M N con la mitad de la figura que se quiere pintar; luego se hará la otra mitad en el espacio restante M R. Pero primero en el plano de una sala se ha de hacer la pared con la misma forma que tiene la bóbeda en que se ha de pintar la figura. En la pared recta, que está detras, se dibuxará la figura del tamaño que se quiera de perfil, y se tirarán las li-


Pag. 134.
A
D
N
O
Fig. XVI.
ϒ
ϒ
C
P
B
F
Fig. XVII.
R
G





Barcelon lo G. 66



lineas de los puntos principales al punto F ; y siguiendo los puntos en que cortan la superficie de la bóbeda N R , que es semejante á la pared , se irá tanteando la figura ; y las intersecciones señalarán todas las dimensiones de ella , cuya forma se irá siguiendo , porque la figura misma se disminuye conforme se atrasa. La figura que ha de estar en una bóbeda es preciso que vaya disminuida como si estuviera derecha ; y ésta diminucion se ha de hacer en un terreno plano, en donde debe estar dibuxada exâctamente la figura de la bóbeda con sus verdaderas dimensiones , y luego se va disminuyendo (29). *Lámina XVI.*

§ CCCII.

Advertencia acerca de las luces y las sombras.

En los confines de las sombras debe ir siempre mezclada la luz con la sombra , y tanto mas se va aclarando ésta , quanto mas se va apartando del cuerpo umbroso. Ningun color se debe poner simplemente como es en sí , segun la proposicion 9.ª que dice : *la superficie de todo cuerpo participa del color de su obgeto , aun quando sea superficie de cuerpo transparente , como agua , ayre, y otros semejantes* ; porque el ayre toma la luz del sol , y se queda en tinieblas con su ausencia. Igualmente se tiñe de tantos colores , quantos son aquellos en que se interpone entre ellos y la vista , porque el ayre en sí no tiene color , ni tampoco el agua ; pero la humedad que se mezcla con él en la region inferior le engruesa de modo , que hiriendo en él los rayos solares , lo iluminan , quedando siempre obscurecido el ayre superior. Y como la claridad y obscuridad forman el color azul , éste es el color que tiene el ayre , tanto mas ó menos claro , quanto es mayor ó menor la humedad que percibe.

§ CCCIII.

De la luz universal.

En todos los grupos de figuras ó de animales se ha de usar siempre ir obscureciendo mas y mas las partes inferiores de sus cuerpos, y lo mismo se ha de observar ácia el centro del grupo, aunque todas las figuras sean de un mismo color. Esto es necesario, porque en los espacios inferiores que hay entre las figuras hay menos cantidad de cielo luminoso, que en las partes superiores de los mismos espacios. Pruébase esto claramente en la figura XVIII, en la qual A B C D es el arco del cielo que ilumina universalmente á los cuerpos que están debaxo de él; N M son los cuerpos que terminan el espacio S T R H, interpuesto entre ambos, en el qual se ve con claridad que el parage F (estando iluminado solamente de la parte de cielo C D) recibe la luz de una parte menor que aquella de quien la recibe el parage E; el qual está iluminado de la parte A B, que es mayor que D C, por lo qual ha de haber mas luz en E que en F.

§ CCCIV.

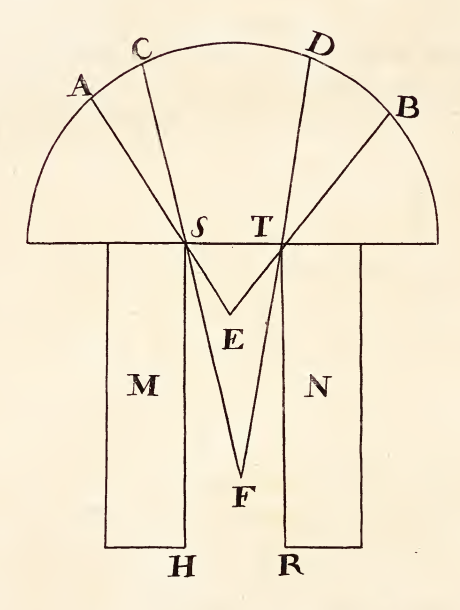
De la correspondencia de los campos con los cuerpos que insisten sobre ellos; y de las superficies planas que tienen un mismo color.

El campo en que insista una superficie plana, si es del mismo color que ella, y ambos tienen una misma luz, no parecerá separado de la superficie, por ser iguales en color y luz. Pero siendo de colores opuestos, y con distinta luz, parecerán separados.

§ CCCV.

Pag. 136.

Fig. XVIII.





§ CCCV.

Pintura de los sólidos.

Los cuerpos regulares son de dos especies, unos son de superficie curva, oval ó esférica; otros se terminan por figuras rectilíneas, regulares ó irregulares. Los cuerpos esféricos ú ovales siempre parece que están separados del campo, aun quando ambos sean de un mismo color, y tambien los otros, porque unos y otros tienen disposicion para producir sombras en qualquiera de sus lados, lo qual no puede verificarse en una superficie plana.

§ CCCVI.

En la Pintura la parte mas pequeña será la que mas presto se pierda de vista.

Entre las partes de los cuerpos que se apartan de la vista, las primeras que se confunden son las de menos tamaño: de lo qual se sigue que la parte mas voluminosa es la última que se pierde de vista. Por esto no debe el Pintor concluir demasiado las partes pequeñas de aquellos obgetos que están muy remotos.

¿Quántos hay que pintando una Ciudad ú otra cosa lexana de la vista, señalan tanto los contornos de los edificios, como si estuviesen arrimados á los ojos? Esto es absolutamente imposible; porque no hay vista tan perspicaz que pueda distinguir todas las partes de los edificios perfectamente en una distancia tan grande: porque el término de estos cuerpos lo es de sus superficies, y el término de estas son lineas, las quales no son parte de la quantidad de dicha superficie, ni aun del ayre que la circunda. Esto supuesto, todo lo que no es parte de ninguna cosa es invisible, como se prueba por la Geometría: por lo qual si un Pintor

 ha-

hace los términos divididos y señalados como se acostumbra, nunca podrá figurar la distancia que se requiere, pues en fuerza de éste defecto parecerá que no hay ninguna. Los ángulos de los edificios tampoco se deben señalar en las Ciudades lexanas, porque no es posible distinguirlos á tal distancia; pues siendo el ángulo el concurso de dos lineas en un punto, y éste indivisible, es consiguiente que es tambien invisible.

§ CCCVII.

Por qué un mismo pais parece algunas veces mucho mas grande, ó menos de lo que es en sí.

Muchas veces parece un pais mayor ó menor de lo que es en realidad por la interposicion del ayre mas grueso ó mas sutil que lo ordinario, el qual se pone entre la vista y el orizonte.

Entre dos orizontes iguales en distancia, respecto á la vista que los mira, aquel que delante de sí tenga ayre mas denso, parecerá mas lexano; y el que lo tenga mas sutil, se representará mas próxîmo.

Dos cosas desiguales vistas á distancia igual, parecerán iguales, si entre ellas y la vista se interpone ayre desigual: esto es, el mas grueso delante del obgeto menor. Esto se prueba por la perspectiva de los colores, la qual hace que un monte que al parecer es pequeño, parece menor que otro que está cerca de la vista, como quando un dedo solo arrimado á los ojos encubre toda la extension de una montaña que está distante.

§ CCCVIII.

Varias observaciones.

Entre las cosas de igual obscuridad, magnitud, figura y distancia de la vista, aquella que se mire en campo

po

po de mayor resplandor ó blancura, parecerá mas pequeña. Esto lo enseña la experiencia quando se mira una planta sin hojas estando el sol detras de ella, que entonces todas las ramas, vistas al través del resplandor, se disminuyen tanto que se quedan invisibles. Lo mismo sucederá con una lanza puesta entre la vista y el sol.

Los cuerpos paralelos que están derechos, si se ven en tiempo de niebla, se han de hacer mas gruesos en la parte superior que en la inferior. Pruébase esto por la proposicion 9.ª que dice: *la niebla ó el ayre grueso, penetrado de los rayos solares, parecerá tanto mas blanco, quanto mas baxo esté.*

Las cosas vistas de lexos son desproporcionadas, lo qual consiste en que la parte mas clara envia á la vista su imagen con un rayo mas vigoroso que la mas obscura. Yo he visto una muger vestida toda de negro, y la cabeza con una toca blanca, que de lexos parecia dos veces mayor que la anchura de los ombros, que estaban cubiertos de negro.

§ CCCIX.

De las Ciudades y otros obgetos que se ven con interposicion de ayre grueso.

Los edificios de una Ciudad vistos de cerca en tiempo nebuloso, ó con ayre muy grueso, ya sea por el humo de los fuegos que hay en los mismos edificios, ó por otros vapores, siempre se manifestarán tanto mas confusos, quanto menor sea su altura; y al contrario con tanta mayor claridad, quanto mas elevacion tengan. Pruébase esto por la proposicion 4.ª que dice: *el ayre quanto mas baxo, es mas grueso, y quanto mas alto, es mas sutil:* lo qual lo demuestra la lámina, en la que el ojo N ve á la torre A F con interposicion de ayre

 grue-

grueso, el qual se divide en quatro grados; que son quanto mas baxos, mas densos.

Quanta menos cantidad de ayre se interpone entre la vista y el obgeto, tanto menos participará éste del color del ayre; y por consiguiente quanto mas cantidad de ayre haya interpuesta, tanto mas participará el obgeto del color del ayre. Demuéstrase esto asi: sea el ojo N al qual concurren las cinco especies de las cinco partes que tiene la torre A F, y son A B C D E; digo, pues, que si el ayre fuese en todas igualmente denso, el pie de la torre F participaría del color del ayre con igual proporcion que la parte B, respecto á la proporcion que hay entre la longitud de la recta M F y la B S. Pero como el ayre, segun la proposicion citada, se va engruesando conforme se va baxando, es necesario que las proporciones con que el ayre tiñe de su color las partes de la torre B y F sean de mayor razon que la proporcion ya dicha: porque la recta M F, ademas de ser mas larga que la B S, pasa por una porcion de ayre diferentemente denso. *Lámina XVII. Figura I.*

§ CCCX.

De los rayos solares que penetran por algunas partes de las nubes.

Los rayos solares que penetran por algunos espiráculos que suelen encontrarse entre la varia densidad de las nubes, iluminan todos los parages en donde hieren, y lo mismo los lugares obscuros, tiñéndolos de su color, y quedando la misma obscuridad en los intervalos de dichos rayos.

§ CCCXI.

§ CCCXI.

De los obgètos que percibe la vista con interposicion de ayre grueso y niebla.

Quanto mas vecino esté el ayre al agua ó á la tierra, es tanto mas grueso. Pruébase por la 19.ª del libro 2.° que dice : *aquello que en sí tiene mas peso , se eleva menos :* de lo que se sigue que lo mas ligero se elevará mas que lo mas pesado.

§ CCCXII.

De los edificios vistos con interposicion de ayre grueso.

Aquella parte de un edificio que se vea con interposicion de ayre mas denso , estará mas confusa ; y al contrario , en siendo el ayre mas sutil , se verá con mas distincion. Por lo qual el ojo N que mira la torre A D , conforme á lo alto que esté , verá una parte mas distintamente que otra ; y conforme á lo baxo que se halle , distinguirá menos una parte que otra. *Lámina XVII. Figura II.*

§ CCCXIII.

De los obgetos que se perciben desde lexos.

Quanto mas remota se halle de la vista una cosa obscura , parecerá mas clara ; y por consiguiente, quanto mas se aproxîme , mas se obscurecerá. Asi las partes inferiores de qualquier obgeto colocado entre ayre grueso parecerán mas remotas que la superior ; por lo qual la falda de un monte aparece mas lexana que su cima, la qual no obstante está mas lexos.

§ CCCXIV.

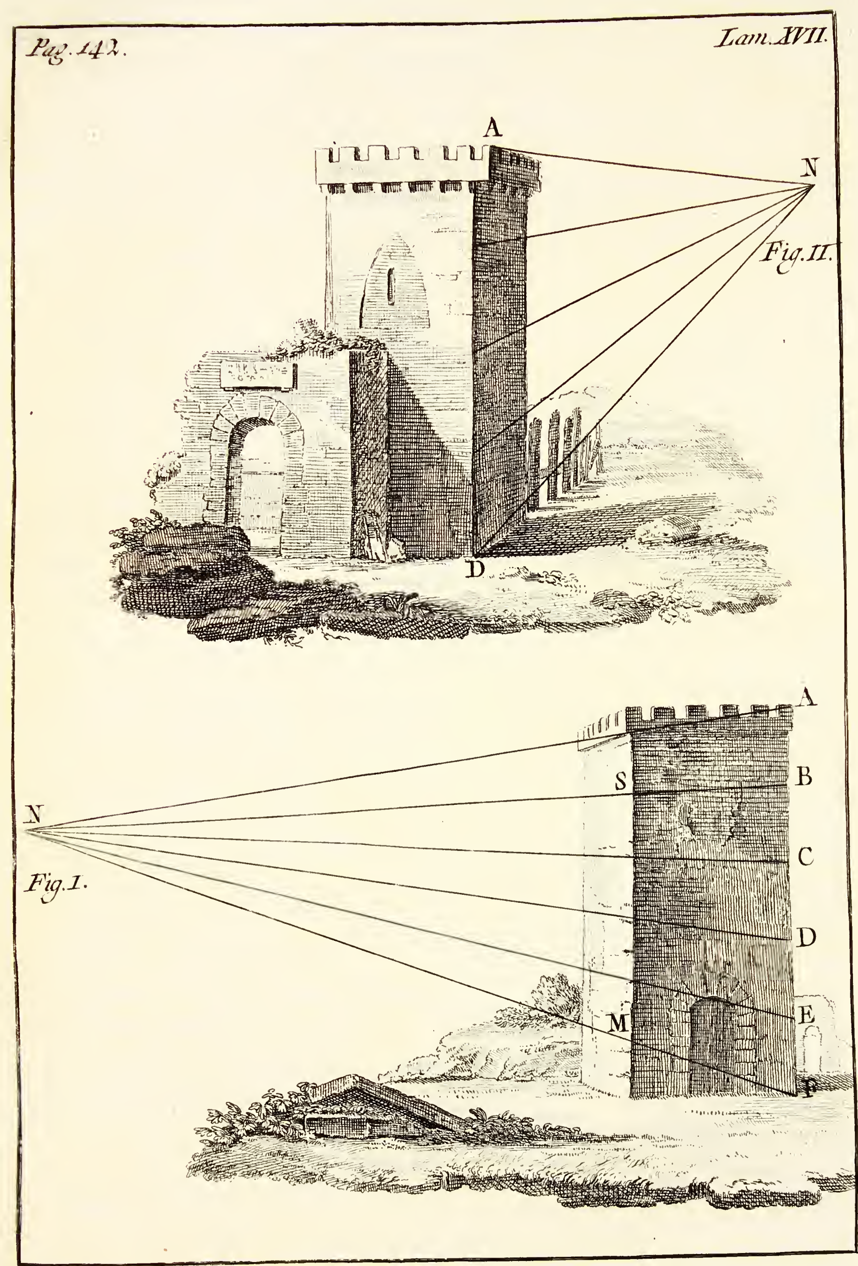
De la vista de una Ciudad circundada de ayre grueso.

La vista que considera á una Ciudad circundada de ayre grueso, verá lo alto de los edificios mas obscuros; pero con mas distincion que la parte inferior, y ésta en campo claro, porque están rodeados de ayre denso.

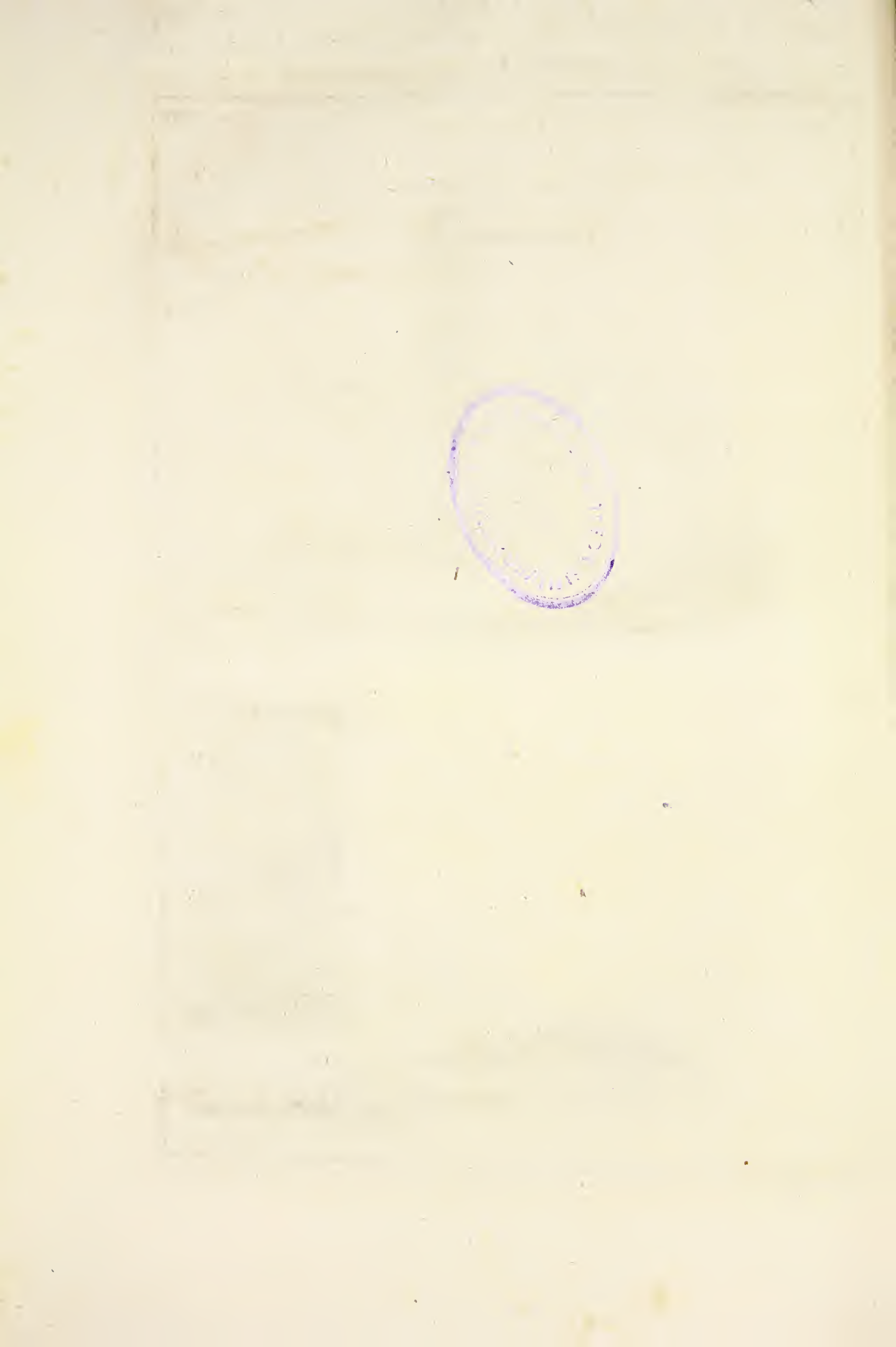
§ CCCXV.

De los términos inferiores de los obgetos remotos.

Los términos inferiores de los obgetos remotos son siempre menos sensibles que los superiores: esto sucede freqüentemente en las montañas y collados, á cuyas cimas sirven de campo las otras que están detras. A estas se les ve la parte superior mas distintamente que la inferior, y está mucho mas obscura, por estar menos rodeada de ayre grueso que está por abaxo, y es el que confunde los términos de la falda de los montes y collados. Lo mismo sucede á los árboles y edificios, y demas cuerpos que se elevan; y de aqui nace que las torres altas por lo comun, vistas á larga distancia, parecen mas gruesas ácia el capitel, y mas estrechas abaxo; porque la parte superior demuestra el ángulo de los lados que terminan con el del frente, lo qual no lo oculta el ayre sutil, como hace el grueso. La razon de esto se ve en la proposicion 7.ª del libro 1.º que dice: *el ayre grueso que se interpone entre el sol y la vista es mucho mas claro en lo alto que en lo baxo:* y en donde el ayre es mas blanco confunde mucho mas para la vista los obgetos obscuros, que si fuese azul, como se manifiesta á larga distancia. Las almenas de las fortalezas son tan anchas como los espacios que hay entre ellas, y aun parecen mayores los espacios que las al-



J. Ximeno sc.



almenas ; y á una distancia mas larga se confunde todo de modo, que solo aparece la muralla como si no hubiera almenas

§ CCCXVI.

Del término de las cosas vistas de lexos.

Quanto mayor sea la distancia á que se mira un obgeto, tanto mas confundidos quedarán sus términos.

§ CCCXVII.

Del color azúl que se manifiesta en un pais á lo lexos.

Qualquier obgeto que esté distante de la vista, sea del color que sea, aquel que tenga mas obscuridad, ya natural ó accidental, parecerá mas azul. Obscuridad natural es quando el obgeto es obscuro por sí ; y accidental es aquella que proviene de la sombra que le hace algun otro obgeto.

§ CCCXVIII.

Quáles sean las partes que se pierden mas breve de vista por la distancia en qualquier cuerpo.

Las partes de menor tamaño son las que primero se pierden de vista. La causa es, porque las especies de las cosas mínimas en igual distancia vienen á la vista con ángulo menor que las que son grandes ; y las cosas remotas, quanto mas pequeñas son, menos se distinguen. Por consiguiente quando una cosa grande viene á la vista en distancia larga con ángulo pequeño, de modo que casi se confunde toda, quedará enteramente oculta qualquiera parte pequeña. [1]

§ CCCXIX.

1 Veanse las §§ 292, 306.

§ CCCXIX.

Por qué se distinguen menos los obgetos conforme se van apartando de los ojos.

Quanto mas apartado de los ojos esté un obgeto, menos se distinguirá: la razon es, porque sus partes menores se pierden primero de vista, despues las medianas, y asi succesivamente van perdiéndose las demas poco á poco, hasta que concluyéndose las partes, se acaba tambien la noticia del obgeto distante, de modo que al fin quedan ocultas enteramente las partes y el todo. El color tambien se pierde por la interposicion del ayre denso.

§ CCCXX.

Por qué parecen obscuros los rostros mirados de lexos.

Es evidente que todas las imágenes de las cosas perceptibles que se nos presentan, así grandes como pequeñas, se transmiten al entendimiento por la pequeña luz de los ojos. Si por una ventana tan pequeña entra la imagen de la magnitud del cielo y de la tierra, siendo el rostro del hombre, comparado con ellos, como nada; la enorme distancia la disminuye de manera, que al ver el poco espacio que ocupa, parece incomprehensible: y debiendo ésta imagen pasar á la fantasía por un camino obscuro, como es el nervio óptico, como ella no tiene color fuerte, se obscurece igualmente al pasar, y al llegar á la fantasía parece obscura. Para la luz no se puede señalar en éste punto y nervio otra causa que la siguiente; y es, que como está lleno de un humor transparente como el ayre, es lo mismo que un agugero hecho en un exe, que al mirarlo parece obscuro y negro, y los obgetos vistos en ayre aclarado y obscurecido se confunden con la obscuridad.

§ CCCXXI.

§ CCCXXI.

Qué partes son las que primero se ocultan en los cuerpos que se apartan de la vista; y quáles se conservan.

Aquella parte del cuerpo que se aparta de la vista, y cuya figura sea menor es la que menos evidentemente se conserva. Esto se ve en el golpe de luz principal que tienen los cuerpos esféricos ó columnas, y en los miembros menores de los cuerpos; como en el ciervo, que primero se pierden de vista sus piernas y astas que el tronco del cuerpo, el qual como es mas grueso, se distingue mucho mas desde lexos. Pero lo primero que se pierde con la distancia es los lineamentos que terminan la superficie y figura, esto es, el contorno.

§ CCCXXII.

De la Perspectiva lineal.

El oficio de la Perspectiva lineal es probar con medida y por medio de lineas visuales quánto menor aparece un segundo obgeto respecto de otro primero, y asi succesivamente hasta el fin de todas las cosas que se miran. Yo hallo por la experiencia que si el obgeto segundo dista del primero tanto como éste de la vista, aunque ambos sean de igual tamaño, el segundo será la mitad menor que el primero: y si el tercer obgeto tiene igual distancia del segundo, será al parecer dos tercios menor; y asi de grado en grado, siendo iguales las distancias, se disminuirán siempre proporcionalmente, con tal que el intervalo no exceda de veinte brazas, pues á ésta distancia una figura del tamaño natural pierde $\frac{2}{4}$ de su altura; á las quarenta brazas perderá $\frac{3}{4}$; á las sesenta $\frac{5}{6}$, y asi succesivamente irán disminuyendo: y la pared distante se hará de dos estados de altura;

porque si se hace de uno solo, habrá mucha diferencia entre las primeras brazas y las segundas.

§ CCCXXIII.

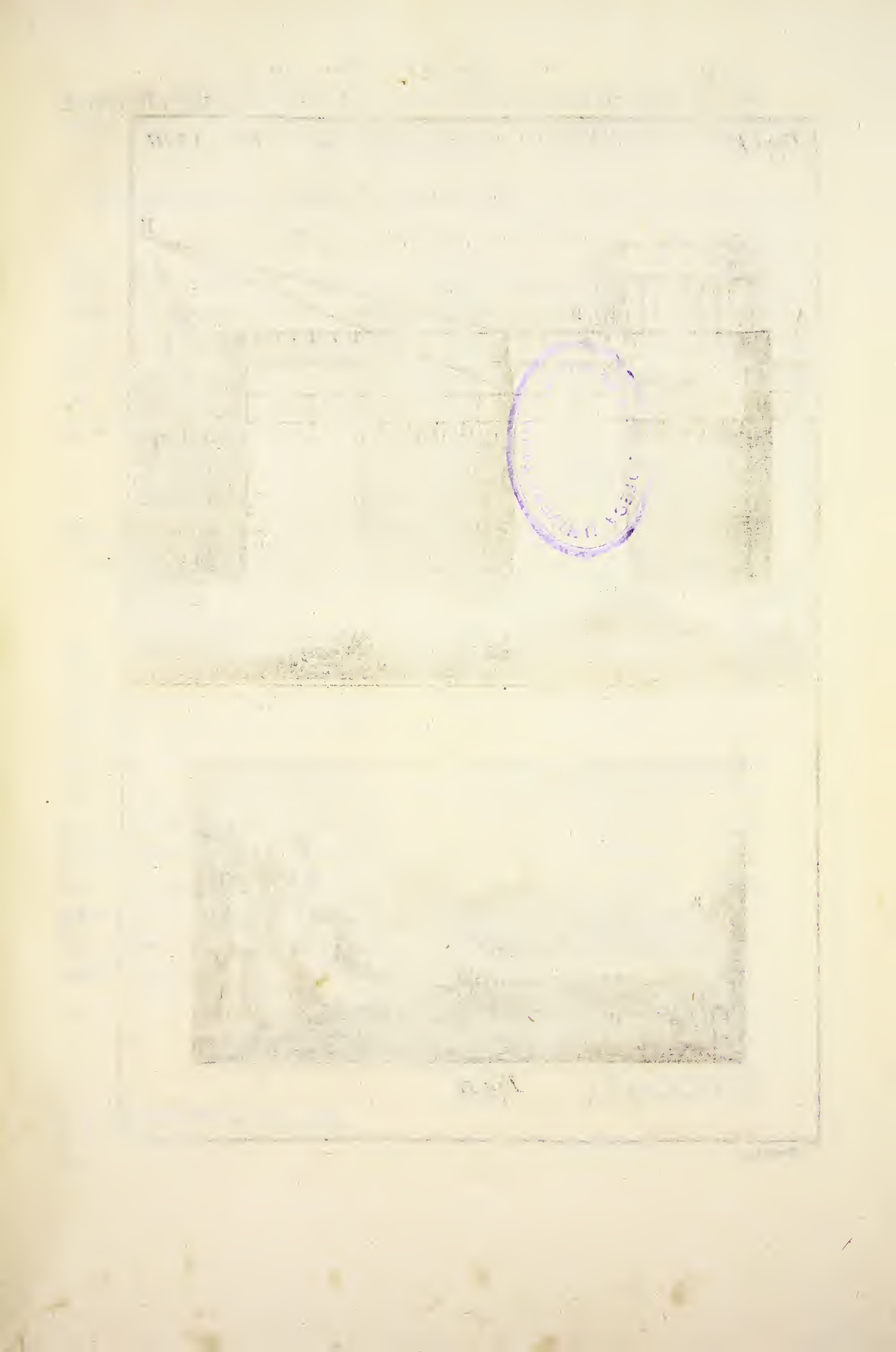
De los obgetos vistos al través de la niebla.

Todos los obgetos vistos al través de una niebla parecerán mucho mayores de lo que son verdaderamente: la causa de esto es, porque la Perspectiva del medio interpuesto entre la vista y el obgeto no concuerda su color con la magnitud del obgeto; pues la niebla es semejante al ayre confuso que se interpone entre la vista y el orizonte sereno, y el obgeto próxîmo á la vista, mirado al través de la niebla, parece que está á la distancia del orizonte, en el qual una torre muy alta parecerá aun mucho menor que el obgeto mencionado, si estaba cerca.

§ CCCXXIV.

De la altura de los edificios vistos al través de la niebla.

En un edificio cercano la parte que esté mas distante de la tierra parecerá mas confusa; porque hay mucha mas niebla entre la vista y lo alto del edificio, que entre aquella y la basa de éste. Una torre paralela, vista á larga distancia por entre la niebla, parecerá mas estrecha conforme se vaya acercando á su basa. La causa de esto es, por lo que se dixo en otra parte, que la niebla es tanto mas espesa y mas blanca, quanto mas próxîma á la tierra, y por la proposicion 2.ª que dice: *un obgeto obscuro parecerá de tanto menor tamaño, quanto mas blanco sea el campo en que se mire.* Luego siendo mas blanca la niebla junto á la tierra que en la elevacion, es forzoso que la obscuridad de la torre pa-



H

A B C

R

Fig. 1.

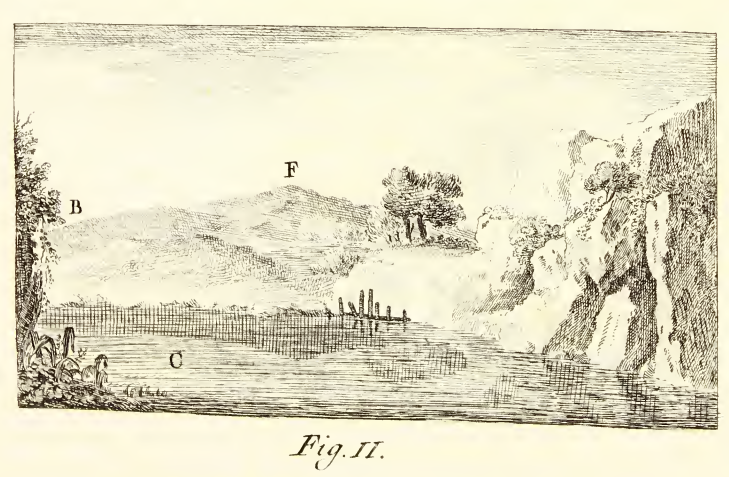


Fig. II.

J. Ximeno sc.

parezca mas estrecha junto al cimiento que ácia el capitel. [1]

§ CCCXXV.

De las Ciudades y demas edificios vistos por parte de tarde, ó por la mañana con niebla.

En los edificios vistos á larga distancia por la mañana ó por la tarde con niebla ó ayre muy grueso solo se percibe la claridad de las partes iluminadas por el sol, ácia el orizonte, y las demas partes que no las ve el sol, quedan del color de una obscuridad mediana ó niebla.

§ CCCXXVI.

Por qué los obgetos mas elevados, á una distancia, parecen mas obscuros en la parte superior que en la basa, aunque por todas partes sea igual lo grueso de la niebla.

Entre los obgetos vistos al través de la niebla ú otro ayre grueso, como vapor ó humo, y á alguna distancia, la parte mas elevada será mas perceptible; y entre los obgetos de igual elevacion aquel parecerá mas obscuro, que esté rodeado de niebla mas obscura, como sucederá á la vista H, que mirando las torres A B C de igual altura, ve la C, remate de la primera torre, en R, profundidad de dos grados de la niebla, y la parte superior de la torre del medio B la ve en un solo grado de niebla: luego la parte C parecerá mas obscura que la B. *Lámina XVIII. Figura I.*

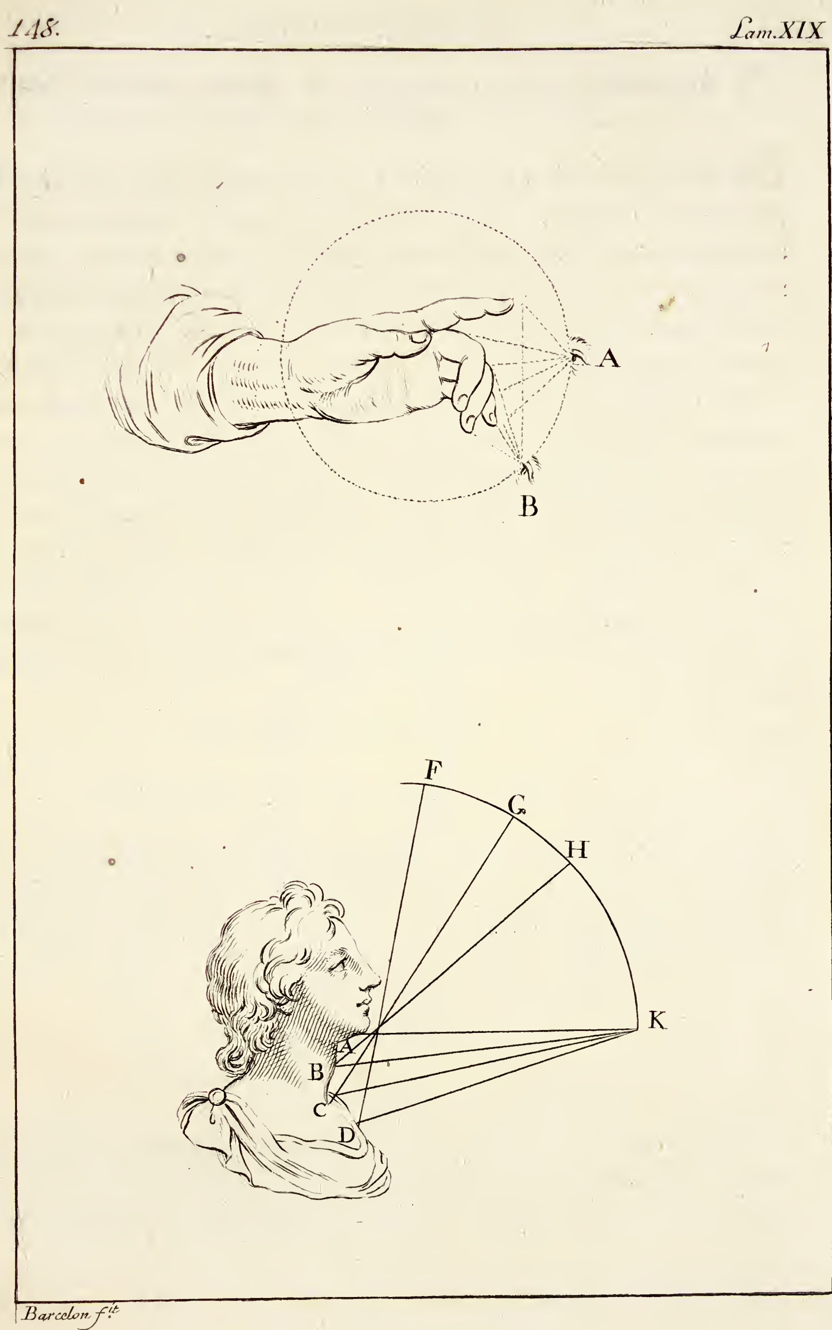
1 Veanse las §§ 313, 215.

§ CCCXXVII.

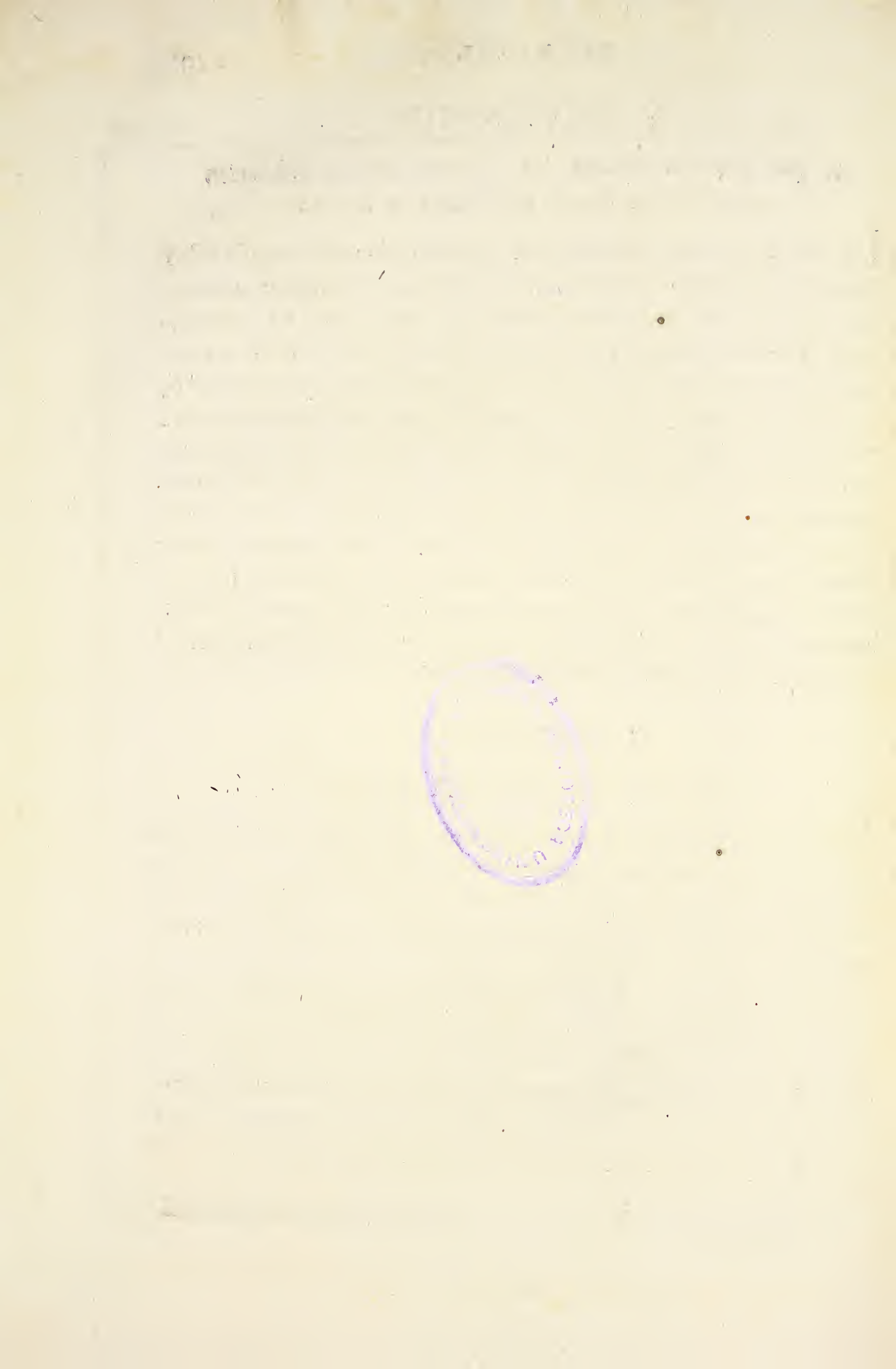
De las manchas de sombra que se dexan ver en los cuerpos desde lexos.

La garganta ó qualquiera otra perpendicular del cuerpo humano que tenga encima alguna cosa que la haga sombra, será mas obscura que el obgeto que cause la sombra. Por consiguiente aquel cuerpo aparecerá mas iluminado, que reciba en sí una masa mayor de una misma luz. Vease, por exemplo, la parte A á quien no ilumina luz alguna del cielo F K, y la parte B que la recibe de H K; la C de G K; y la D, que la toma de toda la parte entera F K. Esto supuesto, el pecho de una figura tendrá la misma claridad que la frente, nariz y barba. Mas lo que yo encargo al Pintor con todo cuidado acerca de los rostros es, que considere cómo en diversas distancias se pierden diversas qualidades de sombras, quedando solo la mancha principal del obscuro, esto es, la cuenca del ojo y otras semejantes; y al cabo queda todo el rostro obscuro, porque se llegan á confundir todas las luces, que son muy pequeñas en comparacion de las medias tintas que tiene: por lo qual á larga distancia se confunde la qualidad y quantidad de claros y sombras principales, y todo se convierte en una media tinta. Esta es la causa de que los árboles y todos los demas cuerpos á cierta distancia parecen mucho mas obscuros de lo que son en sí, quando se miran de cerca. Pero despues el ayre interpuesto entre ellos y la vista los va aclarando y tiñéndolos de su azul; pero mas bien azuléan las sombras que la parte iluminada, que es en donde se advierte mejor la verdad de los colores. *Lámina XIX.*

§ CCCXXVIII.



Barcelon f.it



§ CCCXXVIII.

Por qué parecen azules las sombras que se advierten en una pared blanca á la caida de la tarde.

Las sombras de los cuerpos producidas del resplandor del sol al tiempo de ponerse, parecen siempre azules. La razon la da la proposicion 11.ª que dice: *la superficie de qualquier cuerpo opaco participa del color de su obgeto.* Luego estando la blancura de la pared sin color alguno, se teñirá del color de los obgetos que tiene, los quales en éste caso son el sol y el cielo: y como el sol por la tarde se pone rubicundo, y el cielo es azul, la parte umbrosa que no mira al sol (pues como dice la proposicion 8.ª: *ningun luminoso mira la sombra del cuerpo á quien ilumina*) será vista del cielo: luego por la misma proposicion la sombra derivativa herirá en la pared blanca imprimiendo el color azul, y la parte iluminada por el sol tendrá el color encendido como él.

§ CCCXXIX.

En dónde es mas claro el humo

Visto el humo al través del sol, parecerá mucho mas claro que en ninguna otra parte de donde sale. Lo mismo sucede con el polvo y con la niebla; y si se miran teniendo el sol á la espalda de la vista, parecen obscuros.

§ CCCXXX.

Del polvo.

El polvo que levanta algun animal quando corre, quanto mas se eleva, mas claro parece; y al contrario, mas obscuro, quanto mas baxo, mirado siempre al través del sol.

§ CCCXXXI.

Del humo.

El humo es mas transparente y obscuro ácia los extremos de los globos que forma, que ácia el medio.

El humo se mueve obliquamente á proporcion del ímpetu del viento que lo mueve.

El humo tiene tantos colores diferentes, quantas son las cosas que lo producen

El humo no produce sombras terminadas, y sus contornos están tanto mas deshechos, quanto mas distantes de su causa. Los obgetos que están detras de él quedan obscurecidos á proporcion de lo espeso que sea el humo, el qual será tanto mas blanco, quanto mas próxîmo á su principio, y tanto mas azul, quanto mas remoto.

El fuego parecerá mas ó menos obscuro, segun la cantidad de humo que se ponga delante de la vista.

Quando el humo está lexano, los obgetos que están detras están mas claros.

Píntese un pais confuso, como si hubiera una espesa niebla, con humo en diversas partes, dexándose ver la llama que siempre hay al principio de sus mas densos globos; y los montes mas altos se verán mas distintamente en su cima que en su falda, como sucede quando hay mucha niebla.

§ CCCXXXII.

Varios preceptos para la Pintura.

Toda superficie de cuerpo opaco participa del color que tenga el obgeto transparente que se halle entre la superficie y la vista: y tanto mas intensamente, quanto mas denso sea el obgeto, y quanto mas apartado esté de la vista y de la superficie.

El

El contorno de todo cuerpo opaco debe estar menos decidido á proporcion de lo distante que esté de la vista.

La parte del cuerpo opaco que esté mas próxîma á la luz que la ilumina, estará mas clara; y la que se halle mas cercana á la sombra que la obscurece, mas obscura.

Toda superficie de cuerpo opaco participa del color de su obgeto con mas ó menos impresion, segun lo remoto ó cercano que se halle dicho obgeto, ó segun la mayor ó menor fuerza de su color. Los obgetos vistos entre la luz y la sombra parecerán de mucho mas relieve que en la luz ó en la sombra.

Si las cosas lexanas se pintan muy concluidas y decididas, parecerá que están cerca; por lo que procurará el Pintor que los obgetos se distingan á proporcion de la distancia que representan. Y si el obgeto que copia tiene el contorno confuso y dudoso, lo mismo lo debe imitar en la Pintura.

En todo obgeto distante parece su contorno confuso y mal señalado por dos razones: la una es porque llega á la vista por un ángulo tan pequeño, y se disminuye tanto, que viene á sucederle lo que á los obgetos pequeñísimos, que aunque estén arrimados á la vista, no es posible el distinguir su figura, como por exemplo las uñas de los dedos, las hormigas, ó cosa semejante. La otra es, que se interpone entre la vista y el obgeto tanto ayre, que por sí se vuelve grueso y espeso, y con su blancura aclara las sombras, y de obscuras las vuelve de un color que tiene el medio entre el negro y el blanco, que es el azul.

Aunque la larga distancia hace perder la evidencia de la figura de muchos obgetos; con todo aquellos que estén iluminados por el sol parecerán con mucha claridad y distincion; pero los que nó, quedarán rodeados

dos de sombra y confusamente. Y como el ayre, quanto mas baxo es mas grueso, los obgetos que estén en baxo llegarán á la vista no distintamente; y al contrario.

Quando el sol pone encendidas á las nubes que se hallan por el orizonte, participarán tambien del mismo color aquellos obgetos, que por lo distantes parecian azules: de aqui se originará una tinta con lo azul y lo roxo, que dará mucha alegria y hermosura á un pais, y todos los obgetos que reciban la luz de éste rosicler, si son densos, se verán muy distintamente y de color encendido.

El ayre, igualmente, para que esté transparente participará tambien de éste mismo color, á manera del que tienen los lirios.

El ayre que se halla entre el sol y la tierra al tiempo de ponerse aquel, ó al salir, debe siempre ocupar todas las cosas que están detras de él mas que ninguna otra parte. Esto es porque el ayre entonces tira mas á blanco.

No se señalarán los perfiles ó contornos de un cuerpo de modo que insista sobre otro, sino que cada figura resalte por sí misma.

Si el término de una cosa blanca insiste sobre otra cosa blanca, si es curvo, hará obscuro por su naturaleza, y será la parte mas obscura que tenga la masa luminosa: pero si cae sobre campo obscuro, entonces el término parecerá la parte mas clara de la masa *obscura.* [1]

La figura que insista en campo mas variado resaltará mas que qualquiera otra.

A larga distancia lo primero que se pierde es el término-

1 Aqui parece que debe decir *obscura* segun el contexto, aunque en el original dice *luminosa.*

mino de aquellos cuerpos de color semejante , si se mira el uno sobre el otro , como quando se ve la copa de una encina sobre otra. A mayor distancia se perderá de vista el término ó contorno de los cuerpos que tengan una media tinta , si insisten unos sobre otros, como árboles , barbechos , murallas , ruinas , montes ó peñascos ; y lo último se perderá el término de los cuerpos que caygan claro sobre obscuro , y obscuro sobre claro.

De dos obgetos colocados á igual altura sobre la vista , el que esté mas remoto de ella parecerá que está mas baxo : pero si están situados baxo los ojos , el mas próxîmo á la vista parecerá mas baxo : y los paralelos laterales concurrirán al parecer en un punto (30).

Los obgetos situados cerca de un rio se divisan menos á larga distancia , que los que están lexos de qualquier sitio húmedo ó pantanoso.

Entre dos cosas igualmente densas , la que esté mas cerca de la vista parecerá mas enrarecida , y la mas remota , mas densa.

El ojo cuya pupila sea mayor , verá los obgetos con mayor tamaño. Esto se demuestra mirando un cuerpo celeste por un pequeño agugero hecho con una aguja en un papel , en el qual como la luz no puede obrar sino en un espacio muy corto , parece que el cuerpo disminuye su magnitud respecto de los grados que se quitan á la luz.

El ayre grueso y condensado , interpuesto entre un obgeto y la vista , confunde el contorno del obgeto , y lo hace parecer mayor de lo que es en sí. La razon es , porque la Perspectiva lineal no disminuye el ángulo que lleva al ojo las especies de aquel obgeto , y la perspectiva de los colores la impele y mueve á mayor distancia de la que tiene ; y asi la una lo aparta de la vista , y la otra lo conserva en su magnitud.

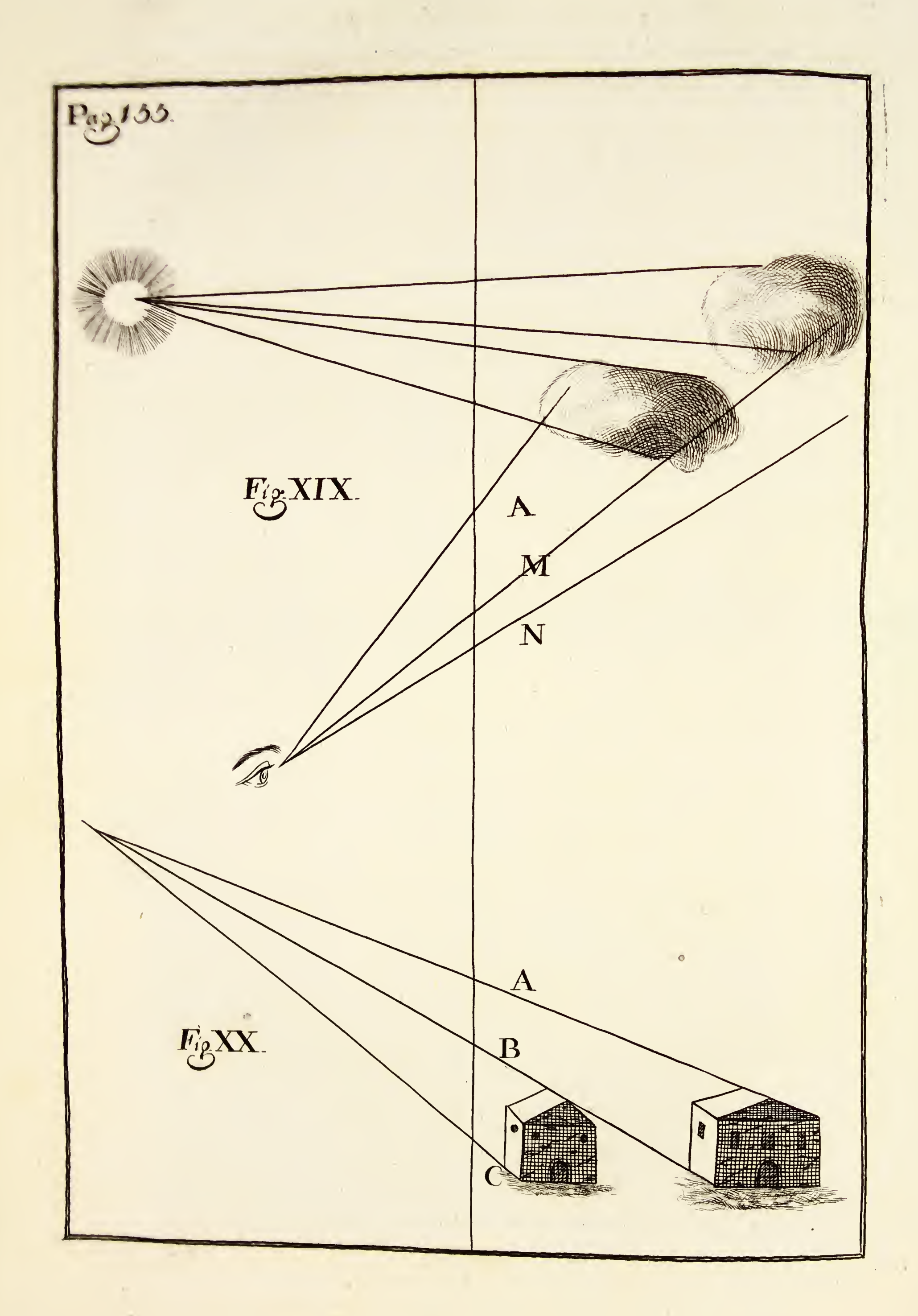
Quando el sol está en el ocaso, la niebla que cae condensa el ayre, y los obgetos á quienes no alcanza el sol quedan obscurecidos y confusos, poniéndose los otros á quienes da el sol de color encendido y amarillo, segun se advierte al sol quando va á ponerse. Estos obgetos se perciben distintamente, en especial si son edificios y casas de alguna Ciudad ó lugar, porque entonces la sombra que hacen es muy obscura, y parece que aquella claridad que tienen nace de una cosa confusa é incierta; porque todo lo que el sol no registra, queda de un mismo color.

El obgeto iluminado por el sol lo es tambien por el ayre, de modo que se producen dos sombras, de las quales aquella será mas fuerte, cuya linea central se dirija en derechura al sol. La linea central de la luz primitiva y derivativa ha de coincidir con la linea central de la sombra primitiva y derivativa (31).

Mirando al sol en el poniente, hace el espectáculo mas hermoso, pues entonces ilumina con sus rayos la altura de los edificios de una Ciudad, los castillos, los corpulentos árboles del campo, y los tiñe á todos de su color, quedando lo restante de cada uno de estos obgetos con poco relieve; porque como solo reciben la luz del ayre, tienen poca diferencia entre sí sombras y claros, y por esto resaltan poco. Las cosas que en ellos sobresalen algo, da en ellas el sol, y, como queda dicho, se imprime en ellas su color: por lo que con la misma tinta que se pinte el sol se ha de mezclar aquella con que el Pintor toque los claros de estos obgetos.

Muchas veces sucede que una nube parece obscura, sin que la haga sombra otra nube separada de ella; y esto sucede segun la situacion de la vista; porque suele verse solo la parte umbrosa de la una, y de la otra la parte iluminada.




Pag. 155.
Fig. XIX.
A
M
N
A
B
C
Fig. XX.

Entre varias cosas que estén á igual altura la que esté mas distante de la vista parecerá mas baxa : la nube primera , aunque está mas baxa que la segunda, parece que está mas alta , como demuestra en la figura XIX el segmento de la pirámide de la primera nube baxa M A , respecto de la segunda N M. Esto sucede quando creemos ver una nube obscura mas alta que otra iluminada por los rayos del sol en oriente ó en occidente.

§ CCCXXXIII.

Por qué una cosa pintada , aunque la perciba la vista baxo el mismo ángulo que á otra mas distante , no parece nunca tan remota como la otra que lo está realmente.

Supongamos que en la pared B C pinto yo una casa que ha de fingir que dista una milla ; y despues pongo otra que está realmente á la misma distancia , y ambas están de tal modo que la pared A C corta la pirámide visual con segmento igual : digo , que nunca parecerán á la vista estos dos obgetos ni de igual tamaño, ni de igual distancia. *Figura XX.* (32).

§ CCCXXXIV.

De los campos.

El campo de las figuras es una parte principalísima de la Pintura , en los quales se advierte distintamente el término de aquellos cuerpos que son naturalmente convexôs y la figura de ellos , aún quando su color sea el mismo que el del campo. La razon es, porque el término convexô de un cuerpo no recibe la luz del mismo modo que la recibe lo demas del campo , pues muchas veces será aquel mas claro , ó mas obscuro que éste. Pero si en éste caso el término de un cuerpo viniese á quedar del mismo color que el campo , sin du-

da quedaria muy confusa su figura en aquella parte; lo qual debe evitar ingeniosamente el Pintor hábil, puesto que su fin no es otro que el de que las figuras resalten bien sobre el campo; y en las circunstancias dichas sucede al contrario, no solo en la Pintura, sino tambien en las cosas de bulto.

§ CCCXXXV.

Cómo se ha de juzgar una obra de Pintura.

Primeramente se ha de ver si las figuras tienen aquel relieve que conviene al sitio en que están; despues la luz que las ilumina, de modo que no haya las mismas sombras á los extremos del quadro que en el medio; porque una cosa es estar circundado de sombras, y otra el tener sombra solo de un lado. Las figuras que están ácia el centro del quadro están rodeadas de sombra, porque las quitan la luz las otras que se interponen; y las que se hallan entre la luz y las demas del quadro solo tienen sombra de un lado: porque por una parte está la composicion de la historia que representa obscuridad, y donde no está ésta da el resplandor de la luz que esparce claridad. En segundo lugar se exâminará si la composicion ó colocacion de las figuras está arreglada al caso que se quiere representar en el quadro. Y en tercer lugar se notará si las figuras tienen la precisa viveza cada una en particular.

§ CCCXXXVI.

Del relieve de las figuras distantes de la vista.

El cuerpo opaco que está mas apartado de la vista, demostrará menos relieve; porque el ayre interpuesto altera las sombras, por ser mucho mas claro que ellas, y las aclara, con lo qual se quita la fuerza del obscu-

curo, que es lo que le hace perder el relieve.

§ CCCXXXVII.

Del contorno de los miembros iluminados.

Quanto mas claro sea el campo, mas obscuro parecerá el término de un miembro iluminado; y quanto mas obscuro sea aquel, mas claro parecerá éste. Y si el término es plano é insiste sobre campo claro de igual color que la claridad del término, debe ser éste insensible.

§ CCCXXXVIII.

De los contornos.

Los contornos de las cosas de segundo término no han de estar tan decididos como los del primero. Por lo qual cuidará el Pintor de no terminar con inmediacion los obgetos del quarto término con los del quinto, como los del primero con el segundo; porque el término de una cosa con otra es de la misma naturaleza que la linea matemática, mas no es linea; pues el término de un color es principio de otro color, y no se puede llamar por esto linea; porque no se interpone nada entre el término de un color antepuesto á otro, sino el mismo término, el qual por sí no es perceptible. Por cuya razon en las cosas distantes no debe expresarlo mucho el Pintor.

§ CCCXXXIX.

De las encarnaciones, y de los obgetos remotos de la vista.

En las figuras y demas obgetos remotos de la vista solo debe poner el Pintor las masas principales de claro y obscuro sin decision total, sino confusamente; y las figuras de éste género solo se han de pintar quando

do se finge que el ayre está nublado ó al acabar el dia: y sobre todo guárdese de hacer sombras y claros recortados, como ya he dicho, porque luego mirándolas de lexos, no parecen sino manchas, y desgracian mucho la obra. Acuérdese tambien el Pintor que nunca debe hacer las sombras de manera que lleguen á perder por su obscuridad el color local de donde se producen, si ya no es que se halla la figura situada en un parage tenebroso. Los perfiles no han de estar muy decididos; los cabellos no han de ir separados, y solo en las cosas blancas se ha de tocar el claro de la luz con blanco puro, el qual ha de demostrar la primitiva belleza de aquel color en donde se coloca.

§ CCCXL.

Varios preceptos para la Pintura.

El contorno y figura de qualquier parte de un cuerpo umbroso no se puede distinguir ni en sus sombras, ni en sus claros; pero las partes interpuestas entre la luz y la sombra de tales cuerpos se distinguen exâctamente. La Perspectiva que se usa en la Pintura tiene tres partes principales: la primera trata de la diminucion que hace el tamaño de los obgetos á diversas distancias: la segunda trata de la diminucion de sus colores; y la tercera del obscurecimiento y confusion de contornos que sobreviene á las figuras vistas desde varias distancias.

El azul del ayre es un color compuesto de claridad y tinieblas. Llamo á la luz causa de la iluminacion del ayre en aquellas partículas húmedas que están repartidas por todo él: las tinieblas son el ayre puro que no está dividido en átomos ó partículas húmedas en donde puedan herir los rayos solares. Para esto puede servir de exemplo el ayre que se interpone entre la vis-

vista y una montaña sombría á causa de la muchedumbre de árboles que en ella hay, ó sombría solamente en aquella parte en donde no da el sol, y entonces el ayre se vuelve azul alli, y no en la parte luminosa, ni menos en donde la montaña esté cubierta de nieve.

Entre cosas igualmente obscuras y distantes, la que insista sobre campo mas claro, se verá con mas distincion; y al contrario.

El obgeto que tenga mas blanco y negro tendrá asimismo mas relieve que qualquier otro: no obstante, el Pintor debe poner en sus figuras las tintas mas claras que pueda; pues si su color es obscuro, quedan con poco relieve y muy confusas desde lexos; porque entonces todas las sombras son obscuras, y en un vestido obscuro hay poca diferencia entre la luz y la sombra, lo que no sucede en los colores claros.

§ CCCXLI.

Por qué las cosas copiadas perfectamente del natural no tienen al parecer el mismo relieve que el original.

No es posible que una pintura, aunque imite con suma perfeccion al natural en el contorno, sombras, luces y colorido, parezca del mismo relieve que el original, si ya no es que se mire éste á una larga distancia y solo con un ojo. Pruébase asi: sean los ojos A B que miran al obgeto C con el concurso de las lineas centrales de ellos A C, B C: digo que las lineas laterales de las referidas centrales registran el espacio G D que está detras del obgeto, y el ojo A ve todo el espacio E D, y el B todo el P G. Luego ambos ojos registran toda la parte P E detras del obgeto C: de modo que éste queda transparente segun la definicion de la transparencia, detras de la qual nada puede ocultar-

tarse: y esto es lo que no puede suceder quando con solo un ojo se mira un obgeto mayor que él. Esto supuesto, queda probado nuestro aserto; porque una cosa pintada ocupa todo el espacio que tiene detras, y por ninguna parte es posible registrar cosa alguna del lugar que tiene á su espalda su circunferencia. *Figura XXI.*

§ CCCXLII.

Las figuras han de quedar despegadas del campo á la vista: esto es, de la pared donde están pintadas.

Puesta una figura en campo claro é iluminado, tendrá mucho mas relieve que en otro obscuro. La razon es, porque para dar relieve á una figura, se la sombréa aquella parte que está mas remota de la luz, de modo que queda mas obscura que las otras; y yendo luego á finalizar en campo obscuro tambien, se confunden enteramente los contornos: por lo qual si no le viene bien el poner algun reflexo, queda la obra sin gracia, y desde lexos no se distinguen mas que las partes luminosas, y parece que las sombreadas son parte del campo, con lo qual quedan las figuras como cortadas, y resaltan tanto menos, quanto mas obscuro es el campo.

§ CCCXLIII.

Máxîma de Pintura.

Las figuras tienen mucha mas gracia si están con luz universal, que quando solo las alcanza una luz escasa y particular: porque la luz grande y clara abraza todos los relieves del cuerpo, y las pinturas hechas de éste modo parecen desde lexos muy agraciadas; pero las que tienen poca luz, están cargadas de sombra: de modo que vistas desde lexos, no parecen sino manchas obscuras.

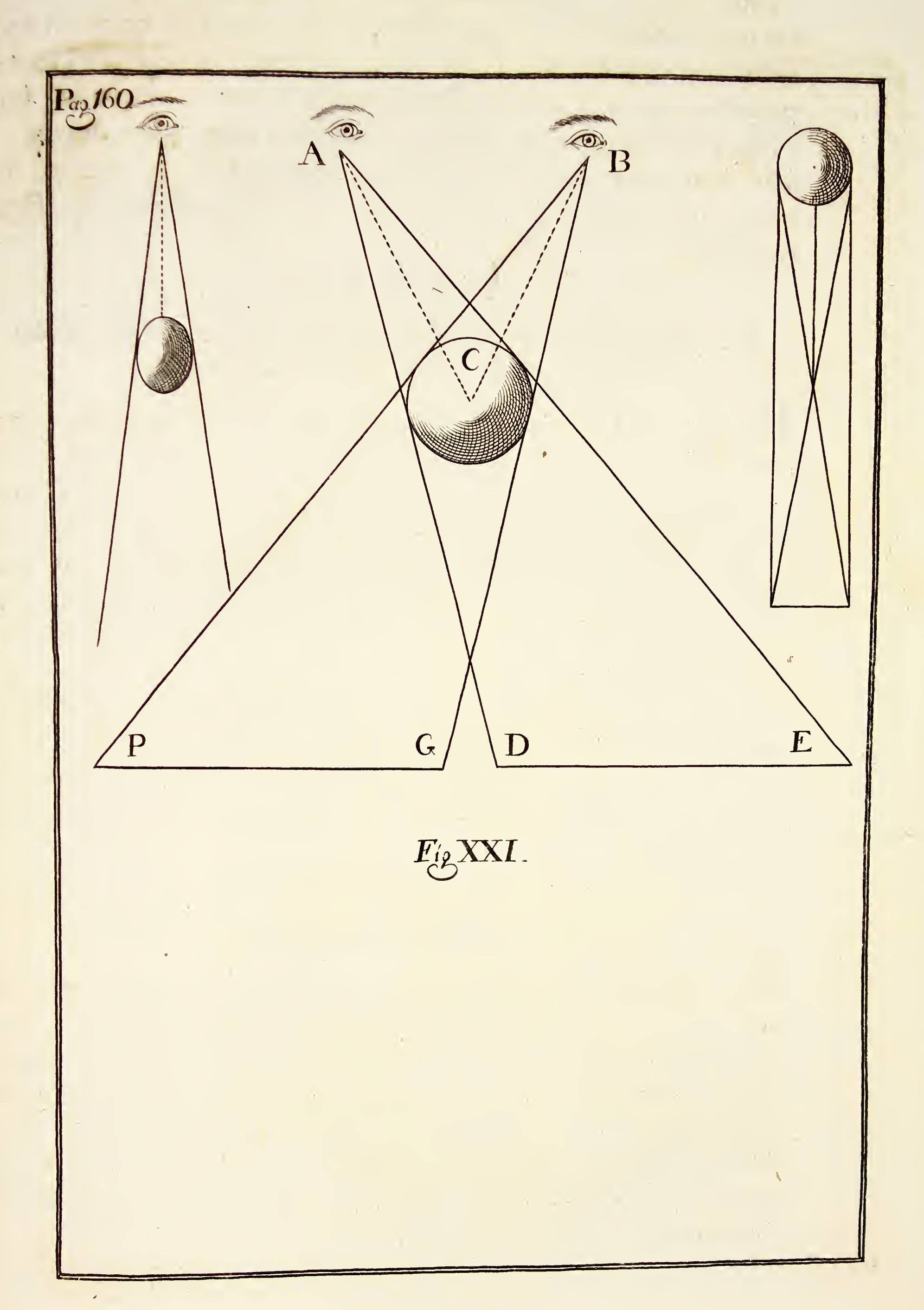


Fig XXI.



§ CCCXLIV.

Del representar los varios paises del mundo.

En los parages marítimos ó cercanos al mar que están al mediodia no se debe representar el invierno en los árboles y prados del mismo modo que en los paises remotos del mar que están al norte, excepto aquellos árboles que cada año echan hoja (33).

§ CCCXLV.

Del representar las quatro estaciones del año.

El otoño se representará pintando todas las cosas adequadas á ésta estacion, haciendo que empiecen las hojas de los árboles á ponerse amarillas en las ramas mas envejecidas, mas ó menos, segun la esterilidad ó fertilidad del terreno en donde se halla la planta; y no se ha de seguir la práctica de muchos que pintan todos los géneros de árboles, aunque haya entre ellos alguna distancia, con una misma tinta verde; pues el color de los prados y peñascos, y el principio de cada planta varía siempre, porque en la naturaleza hay infinita variedad.

§ CCCXLVI.

Del pintar el viento.

Quando se representan los soplos del viento, ademas del abatimiento de las ramas y movimiento de las hojas ácia la parte del ayre, se deben figurar tambien los remolinos del polvo sutil mezclado con el viento tempestuoso.

§ CCCXLVII.

Del principio de la lluvia.

La lluvia cae por entre el ayre á quien obscurece, y por el lado del sol se ilumina y toma la sombra del opuesto, como se ve en la niebla; y la tierra se obscurece, porque la lluvia la quita el resplandor del sol. Los obgetos que se ven á la otra parte de la lluvia no se pueden distinguir sino confusamente; pero los que están próxîmos á la vista se perciben muy bien; y mucho mejor se distinguirá un obgeto visto entre la lluvia umbrosa, que entre la lluvia clara. La razon es, porque los obgetos vistos entre lluvia umbrosa solo pierden las luces principales; pero los otros pierden las luces y las sombras: porque la masa de su claro se mezcla con la claridad del ayre iluminado, y la del obscuro se aclara con ella tambien.

§ CCCXLVIII.

De la sombra que hace un puente en el agua.

Nunca se verá la sombra de un puente en el agua que pasa por debaxo, á menos que por haberse ésta enturbiado, no haya perdido la facultad de transparentar. La razon es, porque el agua clara tiene la superficie lustrosa y unida, y representa la imagen del puente en todos los parages comprehendidos entre ángulos iguales entre la vista y el puente: debaxo de éste transparenta tambien al ayre en el mismo sitio donde debia estar la sombra del puente; lo qual no lo puede hacer de ninguna manera el agua turbia, porque no transparenta, antes bien recibe la sombra, como hace un camino lleno de polvo.

§ CCCXLIX.

Preceptos para la Pintura.

La Perspectiva es la rienda, y el timon de la Pintura. El tamaño de la figura que se pinte deberá manifestar la distancia á que se mira. En viendo una figura del tamaño natural se debe considerar que está junto á la vista.

§ CCCL.

Sigue la misma materia.

La balanza está siempre en la linea central del pecho que va desde el ombligo arriba, y asi participa del peso accidental del hombre y del natural. Esto se demuestra con extender el brazo; pues alargándolo todo, hace entonces el puño lo mismo que el contrapeso puesto en el extremo de la romana: por lo qual necesariamente se echa tanto peso á la otra parte del ombligo, como tiene el peso accidental del puño; y asi debe levantarse un poco el talon.

§ CCCLI.

De la Estatua.

Para hacer una figura de marmol se hará primero una de barro, y luego que esté concluida y seca, póngase en un caxon capaz de contener en su hueco la piedra de que se ha de hacer la estatua, despues que se saque la de barro. Puesta, pues, dentro del caxon ésta, se introducirán por varios agugeros diversas varas hasta que toquen á la superficie de la figura cada una por su parte: el resto de la vara que queda fuera se teñirá de negro, y se señalará cada una de ellas correspondientemente al agugero por donde entró, de

modo que no puedan trocarse. Sáquese la figura de barro, y métase la piedra, la qual se irá desvastando por su circunferencia hasta que las varas se escondan en ella en el punto de su señal; y para hacer esto con mas comodidad, el caxon se ha de poder levantar en alto, llevando siempre la piedra dentro: lo qual se podrá conseguir facilmente con el auxîlio de algunos hierros.

§ CCCLII.

Para dar un barniz eterno á una pintura.

NOTA.

,, La confusion, obscuridad é inconexîon de las pro-
,, posiciones de ésta § es tal, que no es posible enten-
,, derla; por lo qual, como la experiencia enseña que
,, la empresa es punto menos que imposible, se ha omi-
,, tido."

§ CCCLIII.

Modo de dar el colorido en el lienzo.

Póngase el lienzo en el bastidor; désele una mano ligera de cola, y déxese secar: dibúxese la figura, y píntense luego las carnes con pinceles de seda, y estando fresco el color, se irán esfumando ó deshaciendo las sombras segun el estilo de cada uno. La encarnacion se hará con albayalde, laca y ocre, las sombras con negro y *mayorica*, y un poco de laca ó lapiz roxo (34). Deshechas las sombras se dexarán secar, y luego se retocarán en seco con laca y goma, que haya estado mucho tiempo en infusion con agua engomada, de modo que esté líquida, lo que es mucho mejor; porque hace el mismo oficio, y no da lustre. Para apretar mas las sombras, tómese de la laca dicha y tinta (de la China), y con ésta sombra se pueden sombrear muchos colores; porque es transparente, como son el azul, la

la-

laca y otras varias sombras : porque diversos claros se sombrean con laca simple engomada sobre la laca destemplada , ó sobre el bermellon templado y seco.

§ CCCLIV.

Máxîma de Perspectiva para la Pintura.

Quando en el ayre no se advierta variedad de luz y obscuridad , no hay que imitar la perspectiva de las sombras , y solo se ha de practicar la perspectiva de la diminucion de los cuerpos , de la diminucion de los colores , y de la evidencia ó percepcion de los obgetos contrapuestos á la vista. Esta es la que hace parecer mas remoto á un mismo obgeto en virtud de la menos exâcta percepcion de su figura. La vista no podrá jamas sin movimiento suyo conocer por la Perspectiva lineal la distancia que hay entre uno y otro obgeto , sino con el auxîlio de los colores.

§ CCCLV.

De los obgetos.

La parte de un obgeto que esté mas cerca del cuerpo luminoso que le ilumina será mas clara. La semejanza de las cosas en cada grado de distancia pierde su potencia : esto es , quanto mas distante se halle de la vista , tanto menos se percibirá por la interposicion del ayre su semejanza.

§ CCCLVI.

De la diminucion de los colores y de los cuerpos.

Obsérvese con cuidado la diminucion de qualidad de los colores , junto con la de los cuerpos en donde se emplean.

§ CCCLVII.

De la interposicion de un cuerpo transparente entre la vista y el obgeto.

Quanto mayor sea la interposicion transparente entre la vista y el obgeto, tanto mas se transmuta el color de éste en el de aquel. Quando el obgeto se interpone entre la luz y la vista por la linea central, que va desde el centro de la luz al del ojo, entonces quedará el obgeto absolutamente privado de luz.

§ CCCLVIII.

De los paños de las figuras y sus pliegues.

Los paños de las figuras deben tener sus pliegues segun como ciñen los miembros á quienes visten: de modo que en las partes iluminadas no se debe poner un pliegue de sombra muy obscura, ni en los obscuros se debe tampoco poner un pliegue muy claro: igualmente deben ir los pliegues rodeando en cierto modo los miembros que cubren, y no con lineamentos que los corten, ni con sombras que hundan la superficie del cuerpo vestido mas de lo que debe estar; sino que deben pintarse los paños de suerte que no parezca que no hay nada debaxo de ellos, ó que es solo un lio de ropa que se ha desnudado un hombre, como hacen muchos, los quales enamorados de la multitud de pliegues, amontonan una infinidad de ellos en una figura, olvidándose del efecto para que sirve el paño, que es para vestir y rodear con gracia los miembros en donde está, y no llenarlos de ayre ó de pompas abultadas en todas las partes iluminadas. No por esto digo que no se deba poner un buen partido de pliegues; pero esto se ha de hacer en aquellos parages en donde la figura recoge y reune la





Barcelon f.it

la ropa entre un miembro y el cuerpo. Sobre todo cuídese de dar variedad á los paños en un quadro historiado, haciendo los pliegues de una figura grandes á lo largo, y esto en los paños recios; en otra muy ligeros y sueltos, y que no sea obliqua su direccion; y en otras torcidos.

§ CCCLIX.

De la naturaleza de los pliegues de los paños.

Muchos gustan de hacer en un partido de pliegues ángulos agudos y muy señalados: otros quieren que apenas se conozcan; y otros finalmente no admiten ángulo alguno, sino en vez de ellos una linea curva.

§ CCCLX.

Cómo se deben hacer los pliegues de los paños.

Aquella parte del pliegue que se halla mas remota de sus estrechos términos se arrimará mas á su primera disposicion. Todas las cosas por naturaleza desean mantenerse en su ser: el paño como es igualmente tupido y recio por un lado como por otro, quiere siempre estar plano; y asi quando se halla obligado con algun pliegue ó doblez á dexar su natural propension, en observando la fuerza que hace en aquella parte en donde está mas oprimido, se verá que en el parage mas remoto de ésta opresion se va acercando á su primer estado natural, esto es, á estar extendido. Sirva de exemplo A B C pliegue de un paño como el referido. A B sea el sitio en que el paño está oprimido y plegado; y habiendo dicho que la parte mas remota de sus estrechos términos se arrimará mas á su primera disposicion; estando la parte C mas lexos de ellos, será el pliegue mucho mas ancho en C que en toda su demas extension. *Lámina XX.*

§ CCCLXI.

§ CCCLXI.

Cómo se han de hacer los pliegues en los paños.

En un paño no se deben amontonar confusamente muchos pliegues, sino que solamente se deben emplear estos en los parages en que agarra á aquellos la mano ó el brazo, y lo restante debe dexarse suelto naturalmente. Los pliegues se deben copiar del natural; esto es, si se quiere hacer un paño de lana, háganse los pliegues segun los dé el natural; y si de seda ó paño muy fino, ó de tela grosera, se irán diversificando segun la naturaleza de cada cosa; y no acostumbrarse, como muchos, á los pliegues de un modelo vestido de papel; pues te apartará considerablemente de la verdad.

§ CCCLXII.

De los pliegues escorzados.

En donde la figura escorza se han de poner mas pliegues que en donde no escorza; y los miembros deben estar rodeados de pliegues espesos, y que giren al rededor de ellos. Sea E el punto de la vista; M N alarga el medio de cada uno de los círculos de sus pliegues, por estar mas remotos de la vista; N O los demuestra rectos, porque se ven de frente; y P Q al contrario. *Lámina XXI.*

§ CCCLXIII.

Del efecto que hacen á la vista los pliegues.

Las sombras que se interponen entre los pliegues de las ropas que rodean un cuerpo humano serán tanto mas obscuras, quanto mas en derechura estén de la vista las concavidades que producen las tales sombras; quiero de-



Barcelon f.it



decir, quando se halle la vista entre la masa del claro y la del obscuro de la figura.

§ CCCLXIV.

De los pliegues de las ropas.

Los pliegues de las ropas en qualquiera disposicion deben demostrar con sus lineamentos la actitud de la figura, de modo que no quede duda alguna de ella á quien la mire: ni tampoco ha de cubrir un pliegue con su sombra un miembro de suerte que parezca que penetra la profundidad del pliegue por la superficie del miembro vestido. Si se pintan figuras con muchas vestiduras, cuídese de que no parezca que la última de estas cubre solo los huesos de la tal figura, sino los huesos y la carne juntamente con las demas ropas que la cubren, con el volumen que requiera la multitud de las vestiduras.

§ CCCLXV.

Del orizonte representado en las ondas del agua.

El orizonte se representará en el agua por el lado que alcanza la vista y el mismo orizonte, segun la proposicion 6.ª; como demuestra el orizonte F á quien mira el lado B C, y la vista igualmente. Y asi quando el Pintor tenga que representar un conjunto de aguas, advierta que no podrá ver el color de ellas, sino segun la claridad ú obscuridad del sitio en donde él se halle, mezclado con el color de las demas cosas que haya delante de él (35). *Lámina XVIII. Figura II.*

NOTAS
AL TRATADO DE LA PINTURA DE VINCI.

§ XXI.

(1). Aconseja Vinci aqui la variedad de las formas y aspectos, porque de ella depende la hermosura y perfeccion de una obra. Porque si en todas las figuras de una historia se siguiese la proporcion y belleza de la estatua Griega, faltaría tal vez la belleza y proporcion necesaria á la obra. Por exemplo: si en el célebre quadro de Rafael, llamado *el pasmo de Sicilia*, hubiera el autor pintado á uno de los Sayones que alli se ven con una disposicion en sus miembros igual á la de Jesu-Christo, no fuera tan alabado como es: pues cada figura ha de manifestar en los lineamentos exteriores de su rostro y cuerpo las propiedades interiores, ó la intencion de su ánimo. Aun en un lienzo en que se representára el baño de Diana con multitud de Ninfas, debe haber diferencia en la proporcion de sus cuerpos y semblantes; pues de otro modo resultaría una belleza, digámoslo asi, muy monotona.

§ XXIV.

(2). Éste documento tiene alguna restriccion, en el qual da á entender que el estudio é imitacion de la naturaleza debe ser el único afan del Pintor: pero así como para la total comprehension de una ciencia es menester ir aprendiendo ó imitando los progresos que en

en ella hicieron los Maestros y demas hombres eminentes; del mismo modo el jóven aplicado debe estudiar y anhelar á la imitacion de la naturaleza, siguiendo las huellas de aquel profesor cuyo estilo se adapte mas á su genio.

§ XXX.

(3). Como en la mayor parte de los quadros historiados hay muchas figuras, cuya vista está interrumpida en parte por la interposicion de otras; muchos suelen dibuxar solamente las partes que se ven, con lo qual es muy dificil que queden los miembros con aquella conexîon y correspondencia que deben tener entre sí. Por esto, pues, establece Vinci ésta máxîma digna de toda atencion y observacion.

§ XXXII.

(4). Esto puede servir principalmente para hacer un pais por el natural, ó cosa semejante: pues para lo demas es tan arriesgada ésta práctica, como dificil la execucion sin auxîlio alguno.

§ XLIII.

(5). El movimiento de los miembros del hombre lo executan los músculos y tendones visiblemente, pero no los nervios, como aqui dice Vinci; pues aunque el espíritu animal conducido por ellos es uno de los agentes principales para el movimiento, como es invisiblemente, no es de la inspeccion del Pintor su noticia. Lo que dice de las cuerdas *convertidas en sutilísimos cartílagos*, es absurdo del todo.

§ LIX.

(6). Segun acredita la experiencia nunca puede parecer una bola circular ó una esfera de figura oval á la vista ; porque de qualquiera parte que se la mire, siempre presenta á la vista un círculo perfecto. Esto supuesto , no parece muy arreglado al natural éste documento ; pero ésta opinion no carece de sectarios , y tal vez Vinci sería uno de ellos.

§ CXXI.

(7). Este documento es de aquellos que indispensablemente necesitan explicacion de viva voz del Maestro que lo da ; pues de otro modo es muy dificil comprehender (segun la obscura expresion del original) el modo de hacer las mezclas de colores y tintas que dice ; y casi imposible adivinar á qué conducen semejantes mezclas, quando no se propone obgeto alguno á quien imitar con ellas. Estas faltas é inconvenientes suceden siempre en las obras que se publican despues de muerto el autor, como la presente.

§ CXXXVI.

(8). Poniendo delante de un color un velo mas ó menos tupido , ó un cristal mas ó menos obscuro , pierde el color parte de su viveza.

§ CLXII.

(9) Estas razones que aqui cita Vinci estarían en alguna nota ó apéndice de ésta obra , que no pudo llegar á las manos del Editor ; porque no se encuentran en el resto de ella.

§ CLXVIII.

(10). Segun se demuestra en todo género de esqueletos, la misma proporcion hay entre el grueso de la parte de hueso que compone la articulacion, y lo restante de él en un niño, que en un adulto. El espacio entre una y otra articulacion es por lo regular mucho mas abultado; porque alli están los cuerpos de los músculos que son carnosos, y esto sucede igualmente en el niño que en el adulto. Es verdad que los niños tienen mas gordura en las partes exteriores del cuerpo que en las interiores, lo que sucede al contrario en los adultos proporcionalmente, y asi dichas partes han de ser mas abultadas en los niños respectivamente que en los hombres.

Dice Vinci que la coyuntura está sola sin ligamento alguno de los que cubren y ligan á un mismo tiempo el hueso; lo qual es falso, porque toda articulacion está cubierta de todos los ligamentos que sirven para afianzarla, y aun en algunas pasan por encima algunos músculos y tendones. Este error será tal vez, como ya se ha advertido en el prólogo, ó alteracion de las copias de la obra, ó defecto del arte anatómico en aquellos tiempos.

§ CLXXI.

(11). Gran lástima es que no haya llegado á nosotros éste tratado, pues en lo concerniente á la Pintura sería digno de la capacidad de tan grande hombre.

§ CLXXVI.

(12). Los músculos que en ésta § llama Vinci *domésticos y silvestres* serán sin duda todos los que sirven para los

los movimientos del *carpo* ó muñeca, y para la flexîon y extension de los dedos, todos los quales se hallan en el antebrazo; á excepcion de algunos que tienen su origen en la parte inferior del *húmero* y sus *condilos*.

§ CCXII.

(13). Aunque no ha llegado á nuestras manos el libro que cita Vinci como suyo en ésta §; son tantos los documentos que da éste Tratado acerca del movimiento natural del hombre, que basta para que los profesores estudien una parte tan esencial para la belleza y propiedad de las figuras de un quadro.

§ CCXXVII.

(14). La parte posterior del muslo la componen varios músculos que sería prolixo el referirlos ahora, y asi no podemos acertar con el que menciona aqui Vinci. En la garganta y espaldilla hay tambien muchísimos; por lo que tambien es casi imposible saber de quál de ellos habla el autor. La nalga la forman tres músculos llamados *glúteos*. El músculo del espinazo que nombra aqui Leonardo serán tal vez los *sacro-lumbares*, *largos-dorsales* y *grandes-espinosos* ó *semiespinosos*, los *espinosos* y los *sacros* que son los que hacen el movimiento de extension de la *espina*; á los que se pueden añadir los *quadrados* de los lomos, aunque el uso de estos es servir á la flexîon de dicha parte. El del estómago son los *rectos* del *abdómen*.

§ CCXXVIII.

(15). Segun las observaciones mas exâctas de la Anatomía no hay nada de lo que aqui dice Vinci.

§ CCXXIX.

§ CCXXIX.

(16). Estos huesos, segun parece, serán unos huesecillos llamados *sesamoydeos*, que se encuentran en las articulaciones de los huesos del *metacarpo* y *metatarso* con las primeras *falanges* de los dedos; y tambien suelen hallarse en algunos otros sitios del cuerpo, los quales están unidos á los tendones, de modo que parece son alguna porcion de estos osificada, y sirven para facilitar el movimiento de los dichos huesos y de los músculos flexôres de los dedos. Su número es indeterminado, y en los niños no se encuentran hasta cierta edad, en la que son cartilaginosos por mucho tiempo. Los que dice Vinci que se hallan en la espaldilla, serán tal vez las *apófisis* ó eminencias que alli se ven; pues ningun Anatómico dice haber encontrado en dichas partes y sus articulaciones ningun *sesamoydeo*. Todo esto solo se puede percibir en la diseccion del cadaver; pero no en la figura vestida de toda su carne, ni menos en el esqueleto, porque se pierden estos huesecillos por su pequeñez, excepto la *rótula*; y asi el Pintor no tiene necesidad de saberlo, y solo se pone aqui para explicar ésta § con arreglo á la Anatomía moderna.

§ CCXXX.

(17). Toda la explicacion que hace Vinci en ésta § conviene exâctamente á los dos músculos llamados *rectos* que hay en el *abdómen*, uno á cada lado, cuyo oficio es doblar y extender el cuerpo del modo que refiere.

§ CCXXXIV.

(18). Los músculos que sirven para la extension y fle-

flexîon del antebrazo son quatro. Los dos de la flexîon son el *biceps*, y el *braquial interno*. El *biceps* llamado así, porque tiene dos cabezas, está situado á lo largo de la parte anterior del hueso del brazo ó *húmero*; la una cabeza se une á la *apófisis coracoydes* de la espaldilla; la otra al borde de la cavidad *glenoydal* de la misma. Luego se reunen ambas en la mitad del *húmero*, formando un solo músculo que va á terminar por un tendon fuerte en la tuberosidad que se halla en la parte interna y superior del *rádio*. El *braquial interno* nace de la parte media del *húmero*; se abre en forma de horquilla al principio para abrazar el tendon inferior del músculo *deltoydes*. Queda cubierto del *biceps*, y va á terminar en la parte superior é interna del *cúbito*. Los otros dos de la extension son el *triceps braquial* y el *ancóneo*. El triceps tiene tres cabezas que nacen, la primera de la extremidad anterior de la costilla inferior del *homoplato*; la segunda de la parte superior y externa del *húmero* debaxo de su gruesa tuberosidad; la tercera de la parte interna del mismo hueso detras del tendon del *gran-dorsal*: todas tres se unen en un músculo, resultando un grueso tendon *aponebrótico* que abraza toda la extremidad del *olecránon*. El *ancóneo* es un músculo de dos ó tres pulgadas de largo, situado exteriormente al lado del *olecránon*: nace de la parte posterior del *condilo* externo del *húmero*, y se termina en la cara externa del *cúbito* unos quatro dedos mas abaxo del *olecránon*.

§ CCXXXV.

(19). Los músculos que extienden la pierna son el *recto anterior*, el *basto interno* y el *externo*, y el *crural*. El *recto anterior* viene desde la parte superior de la articulacion del *fémur* con los huesos de la cadera, y descendiendo por la parte anterior del muslo, abraza

la *rótula* por una *aponebrósis* ó *membrana tendinosa*, y termina en las partes laterales de la extremidad superior de la *tibia* ó hueso de la pierna. Los dos *vaetos* se unen por arriba, el interno al pequeño *trocanter*, y el externo al grande; despues abrazan lateralmente el muslo hasta la base de la *rótula*, en donde sus tendones se confunden con el del *recto anterior*. El *crural* está situado entre los dos *vastos*, y detras del *recto*: abraza toda la parte interior y convexâ del *fémur*; nace en el gran *trocanter*, y termina con una fuerte *aponebrósis*, que se confunde tambien con la del *recto anterior*, en el mismo sitio que éste.

§ CCXL.

(20). Si en un quadro, v. g., de la degollacion de los inocentes se quisiera pintar un verdugo arrancando violentamente de los brazos de una madre á un niño para degollarle; ésta figura debería tener precisamente un movimiento compuesto, esto es, debería estar en accion de arrebatar al niño, y de quererle herir: y asi pintándola solo con la segunda accion, quedaría defectuosa la expresion, que es lo que dice Vinci en ésta §.

§ CCXLV.

(21). Estos primeros movimientos mentales de que habla Vinci son la tristeza, la meditacion profunda, y otros á éste tenor que dexan al hombre por un rato en inaccion, y de éste modo se deben expresar en la Pintura. Los segundos son la ira, el dolor sumo, el gozo &c, los quales causan agitacion en el cuerpo humano, á veces extraordinaria, cuyas particularidades necesita el Pintor tener muy presentes.

§ CCLIV.

(22). La accion en que pinta Vinci á la figura en el caso que supone, es tan inusitada en nuestros tiempos, que no sé qué efecto causaría ver á un personage en semejante actitud.

§ CCLXXVIII.

(23). Aqui parece que habla Vinci solamente de copiar un quadro; porque en la § LVI dice expresamente: que *el contorno exâcto de la figura requiere mucho mayor discurso é ingenio que el clarobscuro*, cuya sentencia adoptan todos los inteligentes, y los Maestros del arte.

§ CCLXXIX.

(24). Facilmente se puede hallar la prueba de lo que dice Vinci á lo último de ésta §; pues es cierto que quando vemos en el Teatro á los Cómicos, es menester poner cuidado para conocerlos y distinguirlos, por la mutacion que advertimos en sus rostros, á causa de darles la luz desde abaxo.

§ CCXCI.

(25). Es evidente que á mediana distancia solo advertimos en los rostros de las personas que miramos las manchas principales que forman los ojos, la nariz y la boca; y por sernos la proporcion de la distancia de estas manchas, entre sí, tan conocida en las personas que tratamos con freqüencia, las conocemos al instante, aunque por estar separados no distingamos las menudencias particulares de su cara, como si las cejas son

son mas ó menos pobladas, si los ojos son mas ó menos obscuros, si el color es mas ó menos claro, si tiene señales de viruelas &c.: por lo qual, siempre que en un retrato haga el Pintor las partes principales del rostro con igual proporcion en sus distancias, que las del original, el retrato será parecido indubitablemente, aunque en las demas cosas no sea del todo muy exâcto ó puntual.

§ CCXCVI.

(26). Lo que quiere decir Vinci en esta § es esto: para que la luz que entre por la ventana del estudio del Pintor no sea recortada, como sucede á toda luz que entra por el espacio de una claraboya, quiere que el lienzo que la cubra esté pintado de negro ácia los extremos, cuyo color se irá aclarando por grados ácia el medio de la ventana, á fin de que de éste modo no penetre la luz con igual fuerza por los términos de la ventana como por el centro, y asi imitará á la luz abierta del campo. Todas estas son delicadezas ó prolixidades propias del genio de un artífice tan especulativo como Vinci.

§ CCXCVII.

(27). La doctrina que da en ésta § Vinci es conforme á las reglas rigurosas de la Perspectiva; pero en un obgeto de corta dimension, como es una cabeza, no se verifica: porque siempre que se mida con un compas de puntas curvas la altura total de una cabeza desde la punta de la barba hasta el vértice ó la parte superior del cabello, del mismo modo que miden los Escultores los miembros de un modelo para hacer una estatua arreglada á él; y despues tome la medida de la distancia de las sienes y mexillas de la misma manera que se mide el diámetro de un cañon de ar-

tillería para saber su calibre ; pintada luego una cabeza baxo estas dimensiones , precisamente ha de parecer de igual tamaño , y no mayor : pues entre dos cosas , la una pintada , y la otra verdadera que ocupan igual espacio en el ayre , y el relieve natural de la segunda es igual al que demuestra la primera en virtud del claro y obscuro , precisamente ha de haber igualdad. En quanto á la obscuridad y confusion que reyna en las palabras y proposiciones de ésta §, repito lo que ya otra vez he dicho , y es , que una obra tantas veces copiada , y sacada á luz despues de la muerte de su autor , necesariamente padece mil alteraciones y corrupciones.

§ CCXCVIII.

(28). Segun la explicacion de ésta § , N O será la fuerza de la sombra , siendo A D la pared obscura ; O Y y N Y serán medias tintas ; C P la fuerza del claro , y C Y , P Y medias tintas mas claras que las otras. *Figura XVI.*

§ CCCI.

(29). En ésta § no puede adquirir luz ninguna el principiante , pues su explicacion es absolutamente incomprehensible.

§ CCCXXXII.

(30). Quando se camina por una calle de árboles formada por dos hileras paralelas , parece que van á concurrir en un solo punto.

(31). Quiere decir que la luz ha de estar diametralmente opuesta á la sombra.

§ CCCXXXIII.

(32). Para saber de qué pirámide habla aqui Vinci, léase con reflexîon el libro 1 de Leon Bautista Alberti.

La razon de lo que declara ésta § (segun comprehendo) es porque el terreno que en la Pintura representa la milla de distancia , ocupa solo aquel espacio que le da la Perspectiva , la qual solo causa la ilusion en la vista , guardando ésta la posicion que debe enfrente del punto , sin variar ni mudarse ; pero como esto no es posible , los ojos advierten luego la diferencia que hay entre la distancia fingida y la verdadera ; porque quanto mas registran á ésta , ya subiendo y ya baxando la vista, siempre la hallan mayor ; y al contrario aquella.

§ CCCXLIV.

(33). Esto alude á la propiedad que debe observar el Pintor en lo que pinte en quanto al parage , circunstancias , clima , costumbres &c.

§ CCCLIII.

(34). Como despues de la muerte de Vinci se han descubierto varios minerales y tierras que sirven de colores en la Pintura para todo ; es ociosa la doctrina de ésta §. La significacion de la voz *mayorica* no se ha encontrado en Diccionario alguno.

§ CCCLXV.

(35). En ésta § , aunque muy confusamente , habla Vinci de la imagen que representa el agua , del obge-

geto que tiene á la otra parte, como quando vemos una laguna, y al otro lado un montecillo ó una torre, la qual se verá en las aguas siempre que la vista perciba el punto superior de dichos obgetos y el espacio del agua, como demuestra la estampa.

VI-



LEON BAUTISTA ALBERTI
PINTOR FLORENTINO

Barcelon f.it

VIDA
DE LEON BAUTISTA ALBERTI,
POR
RAFAEL DU FRESNE.

Público testimonio es la Historia de lo ilustre y antigua que fue en Florencia la familia de Alberti; pues queriendo Scipion Amirato por ciertas miras particulares realzar el apellido de Concini, no halló mejor expediente que ponerle al lado del de Alberti, dando un mismo origen á ambas familias. Por ahora basta decir que en el año de 1304 eran ya los Albertis sugetos de mucha estimacion en Florencia, adictos al partido de los Bianchîs; y en el de 1384 en las fiestas que se celebraron en aquella Ciudad por la toma de Arezzo fueron tan magníficas las funciones que dieron, que se juzgaron mas propias de Príncipes que de particulares. En los Archivos de la República se halla que los Albertis tuvieron nueve veces el Gonfalonerato, que era el supremo grado de honor á que podian aspirar los Florentinos. Pero en las freqüentes turbulencias públicas no siempre tuvieron muy favorable á la fortuna. En el año 1387 Cipriano y Benito Alberti fueron desterrados de su patria, y en el de 1411 se expatrió hasta los niños de ésta familia. En 1428 se les indultó y permitió vivir en Florencia. El dicho Cipriano fue padre de Alberto, Lorenzo y Juan. Alberto Alberti fue primero Canónigo, y en 1437 le dieron el Obispado de Camerino. El

Pa-

Papa Eugenio, que fue recibido de los Florentinos con tanta suntuosidad y demostraciones de afecto en su Ciudad, habiendo experimentado la virtud de éste Prelado en el Concilio que celebró, le condecoró con la Púrpura Cardenalicia, mostrándose agradecido al mismo tiempo en esto á su Nacion. Lorenzo su hermano dexó tres hijos llamados Bernardo, Carlos y Leon Bautista, cuyas prendas serán abundante asunto de éste breve discurso. El cuidado y diligencia con que fueron educados estos tres hermanos durante la vida de su padre, lo dice el mismo Leon Bautista en el Tratado que escribió é intituló: *Comodidades é incomodidades del estudio*; en donde cuenta que tenia todas las horas distribuidas de tal modo para varios estudios, que nunca estaba ocioso.

Luego que llegó á la edad juvenil Carlos su hermano se dedicó al cuidado de su casa sin abandonar la literatura; pero Leon Bautista no teniendo mas negocios que sus libros, se entregó de todo punto al estudio, y adelantó tanto en las Ciencias, que excedió á quantos por entonces tenian fama de literatos. La primera muestra que dió de la viveza y prontitud de su ingenio fue el engañar con una discreta é ingeniosa burla (mas felíz que la de Sigonio en adelante) el juicio y parecer de los eruditos de su tiempo; pues siendo de edad de veinte años, y hallándose en Bolonia compuso ocultamente una fábula que intituló *Philodoxios*, baxo el nombre de Lépido Cómico, la qual la publicó luego como que se habia encontrado por rara casualidad en un manuscrito antiquísimo. Imitó en ella Alberti con tal felicidad la diccion y estilo antiguo de los Cómicos Latinos, que habiendo llegado á las manos de Aldo Manucio, tenido entonces por el modelo de la latinidad mas pura, la hizo inmediatamente imprimir en Luca año 1588, (A) dedicándo-

dosela á Ascanio Persio, sugeto de mucha erudicion, como obra de un escritor antiguo: *Lepidam Lepidi antiqui comici, quisquis ille sit, fabulam ad te mitto, eruditissime Persi, quae cum ad manus meas pervenerit, perire nolui; & antiquitatis rationem habendam esse duxi. Multa sunt in ea observatione digna, quae tibi, totius vetustatis solertissimo indagatori, non displicebunt, mihi certe cum placuerint &c.* El mismo Alberti se declaró en el prólogo que compuso á ésta fábula á los veinte años de su edad; *non quidem cupio, non peto in laudem trahi, quod hac vigessima annorum meorum aetate hanc ineptius scripserim fabulam: verum exspecto inde haberi apud vos hoc persuasionis non vacuum me scilicet, non exundique incure meos obivisse annos.* Con ésta experiencia que hizo de sus fuerzas Alberti á ésta edad, no hubo luego ciencia que no adquiriese con su aplicacion, de modo que no pasaba dia en que no leyese ó compusiese alguna cosa útil, como él mismo lo asegura; y era su entendimiento tan dócil, que parecia nacido para qualquiera arte ó ciencia. No es posible discernir si fue mejor Poeta que Orador, si escribió mejor el Latin que el Toscano, si fue mas hábil en las ciencias prácticas que en las especulativas, ó si hablaba con mas energía de las cosas sublimes, ó con mas gracia y atractivo de las regulares.

Dice la Historia que Lorenzo de Médicis, verdadero Mecenas de su siglo, quiso en una ocasion, para pasar con comodidad la rigurosa estacion del estío, juntar en la selva de Camáldoli una Academia de los sugetos mas célebres en toda clase de literatura, entre los quales obtuvieron los lugares primeros Marsilio Picino, Donato Acciayoli, Leon Bautista Alberti, Alamáno Rinvecino y Cristoval Landino. La conversacion de unos hombres como es-

estos cada uno se la puede imaginar: pero entre todos solo se llevó la palma Alberti, el qual con discursos profundísimos, demostró que en la Eneyda se esconden baxo la apariencia de varias ficciones los mas altos secretos de la Filosofía, y que Virgilio era un verdadero Filósofo, vestido y adornado con las invenciones poéticas. Estos discursos hicieron tal impresion en el ánimo de los oyentes, que Cristoval Landino (que fue el Secretario de aquella Academia) los copió y coordinó, con los quales formó luego aquella obra que se imprimió con el título de *quaestiones Camaldolenses*, en Latin, en la que ácia el fin escribe Landino: *Haec sunt quae de plurimis, longeque excellentioribus, quae Leo Baptista Albertus memoriter, dilucide, ac copiose in tantorum virorum concessu disputavit, meminisse volui.*

Dexó Alberti varias obras escritas en Latin y en Toscano, de las que pondrémos al fin un catálogo puntual. Entre las obras Latinas la mas excelente y digna de compararse con las de la antigüedad es la que intituló el *Momo*, la qual por su particular mérito fue impresa el mismo año de 1520 por dos veces en Roma. En ella se explica con infinita gracia, y con un artificio de los mas sublimes entre chanzas, risas y burlas todo lo que los demas han escrito con seriedad y gravedad acerca de la Filosofía moral, siendo el asunto principal de sus quatro libros las prendas que constituyen á un Príncipe perfecto y apto para conocer á los que le cercan, su carácter y costumbres. Es muy buena tambien la obrita que escribió intitulada *Trivia*, que trata de los Senadores, y la otra que intituló *de Jure* ó de la administracion de la Justicia, de las quales no sé por qué razon formó el quinto y sexto libro del Momo Cosme Bartoli, quando traduxo al

al Toscano varios escritos de Alberti. Escribió tambien unas fábulas, y en la particularidad de los conceptos aseguran que excedió á Esopo. Compuso tambien la vida y costumbres de su perro, y la de la mosca, siendo tal su ingenio, que del mismo modo podia burlarse con artificiosos rodeos de las cosas graves y serias, que filosofar sobre las baxas y frívolas. En Italiano escribió tres libros de la economía, y algunos asuntos amorosos en prosa y verso; siendo él el primero (como escribe Jorge Vasari) que hizo versos Italianos con metro Latino, como se ve en la Epístola que compuso:

Questa pur estrema miserabil' epistola
mando
A tè che spregi miseramente noi &c.

Pero al hablar del sobresaliente ingenio de Alberti en todo género de literatura, y del lugar que obtuvo entre los eruditos, veo que me arrebatan los individuos de una profesion diferente, quiero decir, los Pintores y Arquitectos, los quales quieren sea suyo del todo; y mostrándome lo mucho que hizo en la Pintura y Arquitectura, me hacen que vuelva atras para empezar á escribir las prendas de otro Alberti, pasando de las ciencias especulativas á las prácticas y mecánicas. En efecto, fue tan grande la capacidad y talento de Alberti, que no solamente pudo tinturarse en todas las ciencias generalmente, sino que supo y profesó cada una de ellas en particular, de modo que hizo creer á las gentes que solo á aquella se habia aplicado y dedicado de todo punto, igualando, y á veces excediendo á los mas hábiles facultativos.

Hallábase en su tiempo tan decaida la Arquitectura, que

aunque habia de ella alguna noticia, era tan corrompida y distante de la nobleza y grandiosidad de los siglos Romanos, que nada bueno producía. Alberti fue el primero que intentó restaurar la pureza de éste arte, y arrojando la barbarie de los siglos Góticos, introduxo el órden y la proporcion de suerte, que fue llamado universalmente el Vitruvio Florentino. La fama que adquirió induxo al Papa Nicolao V á que se valiese de él para algunas fábricas de Roma, poniendo en él toda su confianza en virtud de las alabanzas que de su mérito le hizo Biondo Forlivese, sugeto á quien estimaba el Pontífice particularmente.

Hizo el diseño de la Iglesia de San Francisco para Segismundo Pandolfo Malatestà, Señor de Rímino, la que se empezó año 1447, y fue uno de los mas suntuosos edificios de Italia. Se concluyó en 1550: y ya que el Vasari es tan prolixo en cosas de mucha menor importancia que ésta, y en la descripcion de éste magnífico Templo fue escaseando las palabras, no obstante que pudo muy bien haber observado en el tiempo que estuvo en Rímino todas las partes de la fábrica, quando pintó el San Francisco para el Altar mayor; nosotros para suplir en parte ésta negligencia, y para honrar en lo posible la memoria del Arquitecto, harémos aqui una sucinta relacion de todo lo que nos pareció digno de notarse quando vimos éste edificio. Empezando, pues, por la fachada, hay en ella un bellísimo embasamento de marmol de Istria, el qual corre rodeando toda la fábrica, y por coronacion tiene un hermoso adorno de follages con las armas de los Pandolfos, agrupado todo con excelente invencion. Sobre éste embasamento se elevan quatro columnas istriadas ó medias cañas de órden compuesto. Los tres intesticios los ocupan tres nichos, sien-

siendo mayor el de enmedio que es la puerta, y se interna un poco con adornos de follages muy buenos. Sigue despues el arquitrave, friso y cornisa, sobre la qual habia dos pilastras, y un nicho enmedio correspondiente á la puerta, todo del mismo órden, lo qual si se hubiera hecho, serviría para dar luz á la nave de enmedio, y para colocar la estatua del Señor de Rímino. A un lado del Templo se ven siete arcos con noble y grandiosa invencion, y debaxo de ellos otros tantos sepulcros de los Señores ilustres de Rímino. La parte inferior del edificio no es en nada inferior á la de afuera, ni en la grandiosidad del diseño, ni en el primor de los ornatos, los que, aunque participan algo del gusto Gótico, considerando la rudeza de aquel siglo, merecen siempre alabanza. Los mármoles de diversas especies se emplearon con profusion tanto en lo interior, como en lo exterior de éste Templo; y se lee en la vida de Segismundo, que pasando con su gente por junto á Rabena, despojó las antiquísimas Iglesias de San Severo y de Clasi de todas las alhajas y demas particularidades preciosas que habia en ellas, para llevar á Rímino todo lo que le parecia á propósito para perfeccionar y enriquecer la obra que hacia, con tal exceso, que Pio II vituperó mucho su accion, llamándole con sobrado fundamento sacrílego.

En una de las seis Capillas del Templo están los ricos y suntuosos sepulcros de Segismundo y de Isota su esposa, y encima de uno de ellos se ve el retrato de dicho Señor (como escribe Vasari), y en otra parte el de Leon Bautista.

En el año 1551 Ludovico Gonzaga, Marques de Mantua, que era muy devoto de nuestra Señora de la Anuncia-

ciacion de Florencia, por voto que hizo en ocasion de un parto muy feliz de su esposa, mandó fabricar con diseños de Leon Bautista el Coro que al presente se ve en la referida Iglesia, con las armas de los Gonzagas; cuya obra, así como es un claro testimonio de la magnificencia de aquellos Señores, es tambien una prueba de la habilidad del Arquitecto que supo construirlo tan caprichosamente, que parece un Templo circular con nueve Capillas al rededor. Y porque en él se advierten algunas cosas que no causan tan buen efecto á la vista como se requiere, como son los arcos de las Capillas que parece se caen ácia atras por la figura circular del recinto principal quando se miran de perfil, remitimos para esto al Lector al Vasari.

El mismo Marques queriendo reedificar desde los cimientos la Iglesia de San Andres, célebre por la sangre de Jesu-Christo que alli se conserva, mandó llamar á Alberti el año 1472, y declarándole el pensamiento que tenia de enoblecer á Mantua con un suntuoso y magnífico edificio, le hizo formar el modelo del Templo que se ve hoy; el qual es de barro cocido en figura de cruz, con una sola bóbeda que forma la parte inferior de ella puesta sobre el cuerpo principal de la Iglesia, cuya longitud es de ciento y quatro brazas, y la latitud de quarenta, sin que haya ninguna cadena de hierro, ni de madera que la sostenga, y toda la obra es de órden compuesto con tres Capillas grandes, y tres pequeñas en cada parte. En los brazos de la cruz hay dos Capillas á cada lado opuestas. El quadro en donde se ha de levantar la cúpula mayor tendrá quarenta brazas de lado. Ademas hay el Coro de figura oval de cincuenta y dos brazas de largo, y la anchura como la de la Iglesia, y ambas obras se acabaron

el

el año 1600 hasta la cornisa conforme al modelo antiguo de Alberti. La fachada está dividida en tres puertas, y la mayor de ellas, que es la del medio, está adornada de mármoles blancos con varios follages muy buenos y trabajados con suma diligencia, y las de los lados son de mármol pardo tambien con sus labores. El que quiera ver una descripcion circunstanciada y extensa de todo esto, lea el libro 6.° de Donesmondi de la Historia Eclesiástica de Mantua, de donde he sacado todas estas noticias. Mario Equícola en su Historia de Mantua dice que Alberti emprendió la obra de la Iglesia de San Sebastian en la misma Ciudad, en donde tuvo por ayundante y exâcto observador de sus diseños un tal Lucas Florentino, el qual habia ya trabajado por él en Florencia en el Coro de la Anunciata.

Pero si Roma, Rímino y Mantua deben estar obligadas á la habilidad de Alberti, no menos lo debe estar su patria por haber contribuido tanto al ornato de ella. La fachada de la Iglesia de Santa Maria la nueva en Florencia se hizo con diseño suyo, en donde mezcló con mucha gracia los mármoles blancos y negros, correspondiendo en todo su artificio á la grandiosidad de la fábrica del Templo. Hizo tambien el diseño del Palacio que construyó Cosme Rucellai en la calle que llaman la *Viña*; y en la Iglesia de San Brancacio hay tambien una Capilla de su invencion, y otras muchas cosas que se omiten por no ser prolixos. Las obras de Pintura que dexó son poquísimas. Pablo Giovio que compuso el elogio de Alberti, y le pone en el número de los mas ilustres literatos, alaba mucho el retrato que hizo de sí mismo, el qual se hallaba en tiempo del Vasari en casa de Palla

Ru-

Rucellai con otras varias pinturas del mismo Bautista.

En todo quanto se ha dicho acerca de la literatura de Alberti y de su conocimiento del dibuxo, se ve que se le puede poner con mucha razon entre los hombres famosos de una y otra profesion; y aun él para unirlas mas estrechamente quiso que los discursos de la una sirviesen para ilustrar las operaciones de la otra, haciendo hablar á aquellas artes que en tiempos pasados habian estado casi mudas, y dexando escritos con limado estilo muchos preceptos de ellas en lengua Latina. Lo primero que escribió fue de la Escultura, y compuso un libro pequeño en Latin que intituló *de la Estatua* (B); y luego en el mismo idioma escribió otros tres de la Pintura muy alabados de los inteligentes, tanto por la belleza de la diccion, como por la importancia de los preceptos. En el primero se explican los principios del arte con el auxîlio de la Geometría; el segundo contiene las verdaderas reglas de que nunca debe apartarse el Pintor, así en la composion, como en el dibuxo y colorido, que son las tres cosas á que se reducen todas las consideraciones que se pueden hacer sobre la Pintura. En el tercero se habla del oficio del Pintor, y del fin que se debe proponer quando pinta.

La última obra de Leon Bautista es la mas excelente de todas; porque fue la que con mas estudio y cuidado trabajó, y es un Tratado de la Arquitectura en donde con un órden exquisito y suma facilidad se demuestran todos los secretos del arte, segun se hallaban en los obscuros escritos de Vitruvio. Esta obra no se publicó hasta despues de la muerte de Alberti, que lo hizo su hermano Bernardo, y la dedicó á Lorenzo de Médicis, segun habia de-

determinado en vida su autor. Tradúxose en lengua Italiana, y se adornó con varios diseños por Cosme Bartoli año 1550, y la dedicó á Cosme de Médicis. Tambien traduxo el mismo Bartoli los libros de la Pintura y Escultura, y los imprimió año 1568 con otras obras de Alberti. Pero el año 1547 se dió á la prensa otra traduccion de estos libros hecha por Doménichi.

Concluido ya éste discurso en donde hemos públicado el talento de Leon Bautista, y admirado las producciones de su fecundo ingenio, solo nos falta el desear que lleguen á recogerse un dia, tanto por la fama de un hombre como éste, como por el adelantamiento y utilidad del público y gloria de la literatura, todas las obras que exîstan suyas; por lo qual pondrémos aqui el catálogo de todas ellas. Alberti murió en Florencia su patria, y fue sepultado en la Iglesia de Santa Cruz.

OBRAS DE ALBERTI IMPRESAS.

„ Momus. Romae ex aedibus Jacobi Mazochii 1520 en 4.°; y en folio el mismo año con éste título: Leo Baptista de Albertis Florentinus de Principe. Romae apud Stephanum Guileretum.

„ Trivia, sive de causis Senatoriis in Ciceronis locum lib. 2 de oficiis, brevis et accurata interpretatio ad Laurentium Medicem. Basileae 1538, 4.° cum Petri Joannis Olivaris Scholiis in somnium Ciceronis.

„ De Pictura praestantissima et numquam satis laudata arte libri tres absolutissimi. Basileae 1540, 8.° Ultimamente se reimprimió en Leyden año 1649 con el Vitruvio.

Leonis Baptistae Alberti viri doctissimi de equo animan-

te ad Leonellum Ferrariensem Principem libellus, Michaëlis Martini Stellae cura ac studio inventus, et nunc demum in lucem editus. Basileae 1556, 8.°

„ LEONIS Baptistae Alberti Florentini viri clarissimi libri de re aedificatoria. Parisiis 1512; *y en otras partes.*

LEPIDI Comici veteris Philodoxios fabula ex antiquitate eruta ab Aldo Manucio. Lucae 1588, 8.°

BAPTISTAE de Albertis Poëtae laureati de amore liber optimus 1471, 4.°

BAPTISTAE de Albertis Poëtae laureati opus praeclarum in amoris remedio 1471, 4.°

„ DIALOGO di Meser Leon Baptista Alberti Fiorentino, de Republica, de vita civili, de vita rusticana, de fortuna. Venecia. 1543, 8.°

„ LIBELLUS statua dictus.

INÉDITAS.

„ DE JURE tractatus.

„ DE COMMODIS et incommodis literarum ad Carolum fratrem.

VITA S. Potiti martiris.

„ TRACTATUS Cifera inscriptus.

„ TRACTATUS Mathematica appellatus.

DE MUSCA.

ORATIO funebris pro cane suo.

LIBELLUS apologorum. (Los traduxo é imprimió Bartoli.)

CHOROGRAFIA Urbis Romae antiquae.

LIBER Navis inscriptus.

TRES libros de economia.

Las que llevan esta señal „ las traduxo Bartoli, y se reimprimieron en Venecia.

NO-

NOTAS.

(A) Es preciso que haya error en la cronología que sigue aqui Du-Fresne, pues segun parece hace contemporáneos á Alberti y Aldo Manucio, el qual murió en 1597, y despues dice que Leon Bautista hizo el diseño de la Iglesia de San Francisco de Rímino año 1447. Mas adelante dice tambien que Ludovico Gonzaga fabricó el Coro del Templo de la Anunciata en Florencia, año 1551 con diseños de Alberti, de modo que parece que vivió éste Profesor al pie de ciento y treinta años, supuesto que ya exercía la Arquitectura en el de 1447.

(B) El Libro de la estatua no contiene documento particular para la Escultura, segun como está hoy dia éste arte; por lo que no se publíca, aunque está inserto en la edicion del Vinci hecha en Paris año 1651.

LOS TRES LIBROS DE LA PINTURA

POR

LEON BAUTISTA ALBERTI.

LIBRO I.

Habiendo de escribir acerca de la Pintura en estos breves comentarios, tomaré de los Matemáticos, para hacerme entender con mas claridad, todo aquello que conduzca á mi asunto. Entendido esto, explicaré lo mejor que pueda qué cosa sea la Pintura, siguiendo los mismos principios de la naturaleza. Pero en mi discurso doy por advertencia que hablaré no como Matemático, sino como Pintor; pues los Matemáticos consideran con solo el entendimiento la especie y la forma de las cosas, separadas de toda materia. Mas como mi intento es que el asunto quede claro y palmario, usaré en mi escrito de un método y estilo adequado á todos; y me daré á la verdad por muy satisfecho, si llegan á entender los Pintores, leyéndole, una materia tan dificil como ésta, de la que hasta ahora nadie, que yo sepa, ha tratado por escrito. Por tanto suplico que no interpreten ésta obra como hecha por un Matemático, sino como de un Pintor.

En primer lugar es preciso saber que el punto es una señal (digámoslo asi) que no se puede dividir en partes. Aqui llamo yo señal á qualquiera cosa que se halle en una superficie, de modo que la pueda percibir la vista: pues todo lo que la vista no pueda alcan-

canzar, nadie afirmará que tenga conexîon alguna con el Pintor, pues el fin de éste es imitar todo lo que se distingue con el auxîlio de la luz.

Estos puntos si se fueran poniendo uno despues de otro formarían una linea, la qual para nosotros será cierta señal capaz de dividirse en partes á lo largo; pero al mismo paso tan sutil, que de ningun modo se podrá hender (A).

La linea puede ser recta, y puede ser curva. Linea recta es una señal que se dirige en derechura desde un punto á otro á lo largo. Linea curva es la que se tira de un punto á otro, no por derecho, sino haciendo arco. Uniendo muchas lineas como se unen los hilos en una tela, se formará una superficie, que es el término ó extremo de un cuerpo, que se considera con longitud y latitud que son qualidades suyas, pero sin profundidad. Estas qualidades están algunas de ellas tan inherentes en la misma superficie, que no se pueden remover de ella, á menos que del todo no se altere. Otras hay de tal modo, que subsistiendo siempre la misma superficie, hieren á la vista de manera, que al parecer queda aquella variada para el que la mira. Las qualidades perpetuas de la superficie son dos; la una es la que presenta á la vista el circuito ó término en que se incluye, al qual llaman algunos orizonte; pero nosotros, si acaso nos es lícito, en virtud de cierta semejanza, lo llamarémos, valiéndonos del Latin, *area*, ó sea dintorno, el qual podrá terminarse por una sola linea, ó por varias; por una, como la linea circular; por varias, como una recta y una curva, ó por muchas rectas ó por muchas curvas. Linea circular es la que abraza y contiene en sí todo el espacio del círculo. Este es una superficie circundada de una linea como corona. Si en medio de ésta superficie se hace un punto, todos los rayos que en linea recta vayan desde éste pun-

punto á la corona ó circunferencia serán iguales entre sí. Este punto se llama *centro* del círculo, y la recta que divida en dos partes á éste y pase por aquel, se llama entre los Matemáticos *diámetro.* A ésta recta la llamarémos nosotros céntrica; y quede aqui sentado lo que dicen los Matemáticos que ninguna linea que corte á la circunferencia, puede formar en ella ángulos iguales, sino la que pasa por el centro.

Pero volvamos á la superficie: de todo lo que he dicho arriba se entiende facilmente cómo puede una superficie, variando la direccion de sus últimas lineas, ó mas bien su dintorno, perder la figura y nombre que antes tenia, llamándose ahora *triangular* la que antes era *quadrangular* ó de mas ángulos. Dícese mudado el dintorno siempre que se aumenten las lineas y los ángulos, ó se alarguen ó acorten aquellos, y estos se hagan mas obtusos ó mas agudos. Aqui parece del caso decir algo acerca de los ángulos. Angulo es el que forman dos lineas que se cortan en la extremidad de una superficie; es de tres especies, *esquadra*, *menor que esquadra*, y *mayor que esquadra.* La esquadra ó ángulo recto es uno de aquellos quatro ángulos que forman dos lineas rectas que mútuamente se cortan, de modo que cada ángulo es igual á cada uno de los otros tres; por lo que es sentado que todos los ángulos rectos son iguales entre sí. El ángulo menor que esquadra, ó agudo es aquel que es menor que el recto; esto es, que está menos abierto. Angulo mayor que esquadra ú obtuso, es el que está mas abierto que la esquadra.

Volvamos otra vez á la superficie. Ya hemos dicho de qué modo se la da una qualidad por medio del dintorno; ahora resta que hablar de la otra qualidad que tiene la superficie, la qual (digámoslo asi) es como una piel extendida sobre la cara de la superficie. Esta

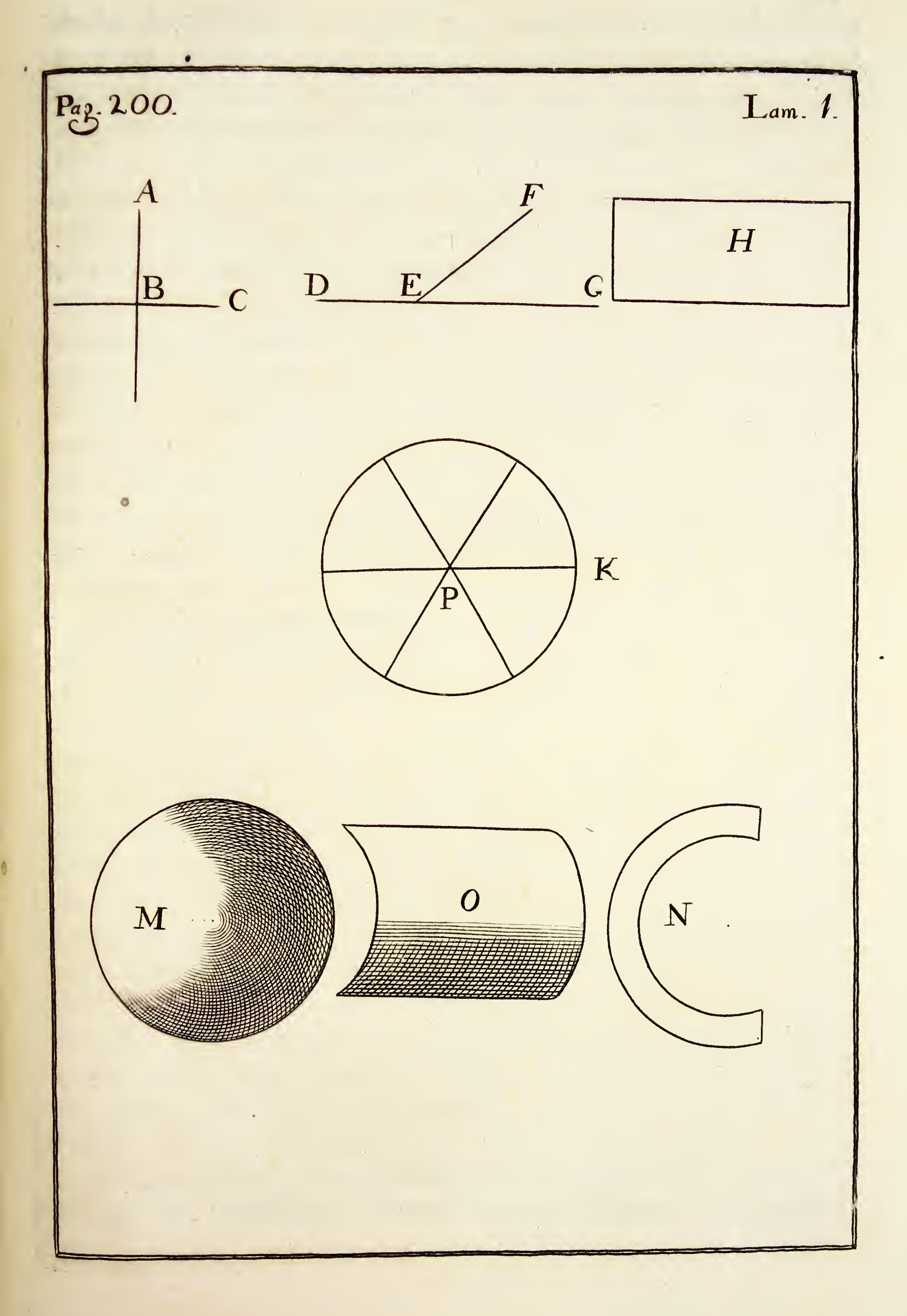
se

se divide en tres , plana ó uniforme , esférica ó abultada , cóncava ó ahondada. A estas se añade la otra superficie que se compone de las dichas , de la qual tratarémos luego ; pero ahora hablarémos de las primeras.

Superficie plana es aquella , sobre la qual si se pone una regla , tocará igualmente en todas sus partes; como la superficie del agua que esté muy limpia y tranquila. La superficie esférica imita al dintorno de una esfera , y ésta es un cuerpo redondo que puede dar vueltas por qualquier lado , y en su centro hay un punto del qual distan igualmente todas las partes de la esfera. Superficie cóncava es aquella que interiormente está como el revés de la esfera ; como la superficie de un huevo mirado por adentro. Superficie compuesta es la que tiene una parte plana , y la otra cóncava ó redonda , como la superficie de una caña , ó la superficie exterior de una columna ó pirámide cónica.

A B C ángulo recto. D E F obtuso. F E G agudo. H superficie plana. M esférica. N cóncava. O compuesta. *Lámina I.*

Aqui se ve como las qualidades que se hallan , ó en el circuito ó en la cara de la superficie , la han dado diversos nombres. Las otras qualidades que sin alterar la superficie varían su figura , son tambien dos ; pues mudando la luz ó el sitio en que está , parece diferente la superficie á quien la mira. Hablarémos primero del sitio , y luego de la luz ; porque á la verdad es preciso considerar de qué modo se mudan al parecer las qualidades de una superficie , solo porque se mueve de un sitio á otro. Todo esto concierne á la fuerza y virtud de los ojos ; porque es forzoso que los dintornos se representen á la vista , ó mayores ó menores , ó del todo diferentes de lo que antes eran , por causa de la separacion ó mudanza del sitio ; ó tambien que la misma



Pag. 200.
Lam. 1.
A
B
C
F
D
E
G
H
K
P
M
O
N

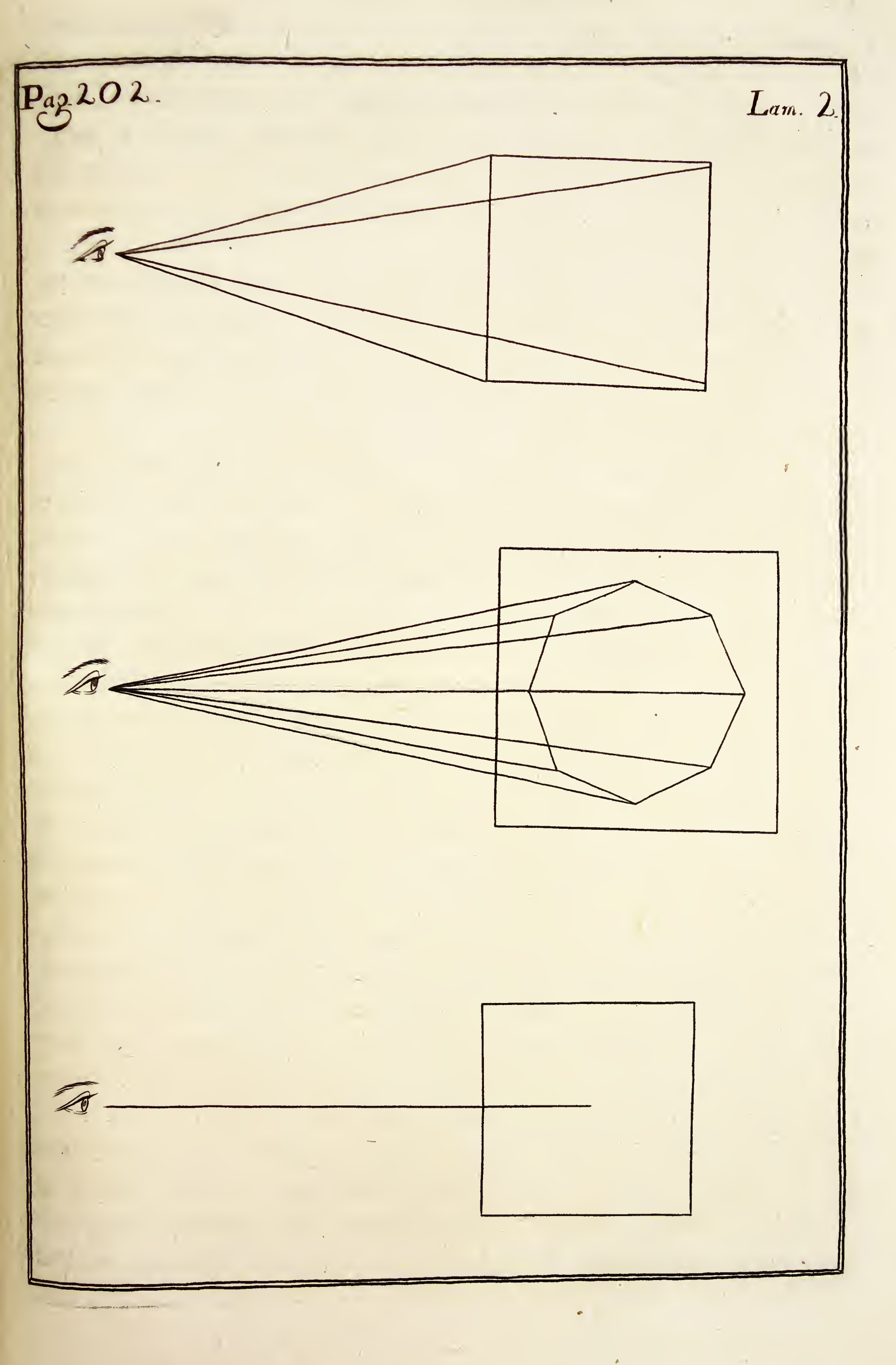
ma superficie parezca que ha aumentado ó disminuido su color. Todas estas cosas las medimos y discurrimos con la esquadra ; y el modo de hacer la operacion con ella lo explicarémos ahora. Es sentencia de los Filósofos que las superficies se han de exâminar por medio de ciertos rayos, ministros de la vista, á quienes se llama visuales : esto es, que estos rayos llevan la imagen del obgeto á la fantasía. Estos mismos rayos que van desde la superficie á la vista con una prontitud y sutileza admirable que por naturaleza tienen, se propagan con mucha claridad, guiados de la luz y penetrando el ayre y demas cuerpos rarefactos y diáfanos, hasta que encuentran con algun cuerpo denso y no muy obscuro, en donde hieren y se detienen. Entre los antiguos se disputó mucho si estos rayos salian de los ojos ó de la superficie que se miraba ; pero ésta contienda tan escabrosa, como no necesaria para nosotros, la omitirémos. Y asi imaginarémos á estos rayos como unos hilos sutilísimos, que afirmados por el un cabo en el obgeto van en derechura al ojo, en cuyo centro se forma la vision. Aqui están amontonados, y propagándose luego á larga distancia siempre en linea recta, se dirigen á la superficie que se les pone delante. Entre estos rayos hay alguna diferencia, que es forzoso saber, porque son diversos en la fuerza y en el oficio : unos hiriendo el dintorno de la superficie, comprehenden toda su qualidad ; y como van volando de modo que apenas tocan las partes extremas de la superficie, los llamarémos rayos extremos. Vease la *Lámina II*, y adviértase que ésta superficie se demuestra de cara para que se puedan ver los quatro rayos extremos que se dirigen á los quatro puntos principales y últimos de ella.

Otros rayos, ó recibidos ó procedentes de toda la cara de la superficie, hacen su oficio dentro de aquella

pirámide de que hablarémos mas abaxo : estos reciben en sí los mismos colores y luces que tiene la superficie , y por esto los llamamos rayos intermedios. *Lámina II.* Todo el quadro es una sola superficie ; pero estando dentro inscripto un octágono , se figuran los rayos intermedios , que van desde el ojo á los puntos de los ángulos de la figura.

Entre los rayos hay tambien uno que siendo en todo semejante á la linea que llamamos céntrica , se puede igualmente llamar céntrico ó del centro ; porque insiste en la superficie de modo que por todas partes engendra en torno de él ángulos iguales.

Esto supuesto , tenemos ya rayos de tres especies , extremos , intermedios y céntricos. Ahora averiguarémos el efecto que hace en la vista qualquiera de ellos, tratando primero de los extremos , luego de los intermedios , y por último de los céntricos. Los rayos extremos comprehenden la quantidad. Quantidad es el espacio que se halla entre dos puntos separados del dintorno que hay en la superficie , cuyo espacio lo comprehende la vista con estos rayos extremos , como si fueran un compas ; y en una superficie hay tantas quantidades , quantos son los puntos separados en un dintorno , uno enfrente del otro. Nosotros con el auxîlio de nuestra vista conocemos la longitud , mediante su altura ó su profundidad ; la anchura mediante los lados ; el grueso mediante la parte cercana ó la remota; y en fin todas las demas dimensiones , sean las que sean, las comprehendemos con estos rayos extremos. Por esto se suele decir que la vision se hace por medio de un triángulo , cuya base es la quantidad que se ve , y los lados son los mismos rayos que salen de los puntos de la dicha quantidad y van derechos al ojo. Esto es evidente , pues ninguna quantidad se puede ver sino con éste triángulo. Los lados de éste triángulo visual son


Pag. 202.
Lam. 2.

son manifiestos, y los ángulos dos, que son aquellos que insisten en los dos puntos de la quantidad. El tercer ángulo es el que se forma en el ojo enfrente de la base. *Lámina III.* A B C se puede llamar la pirámide.

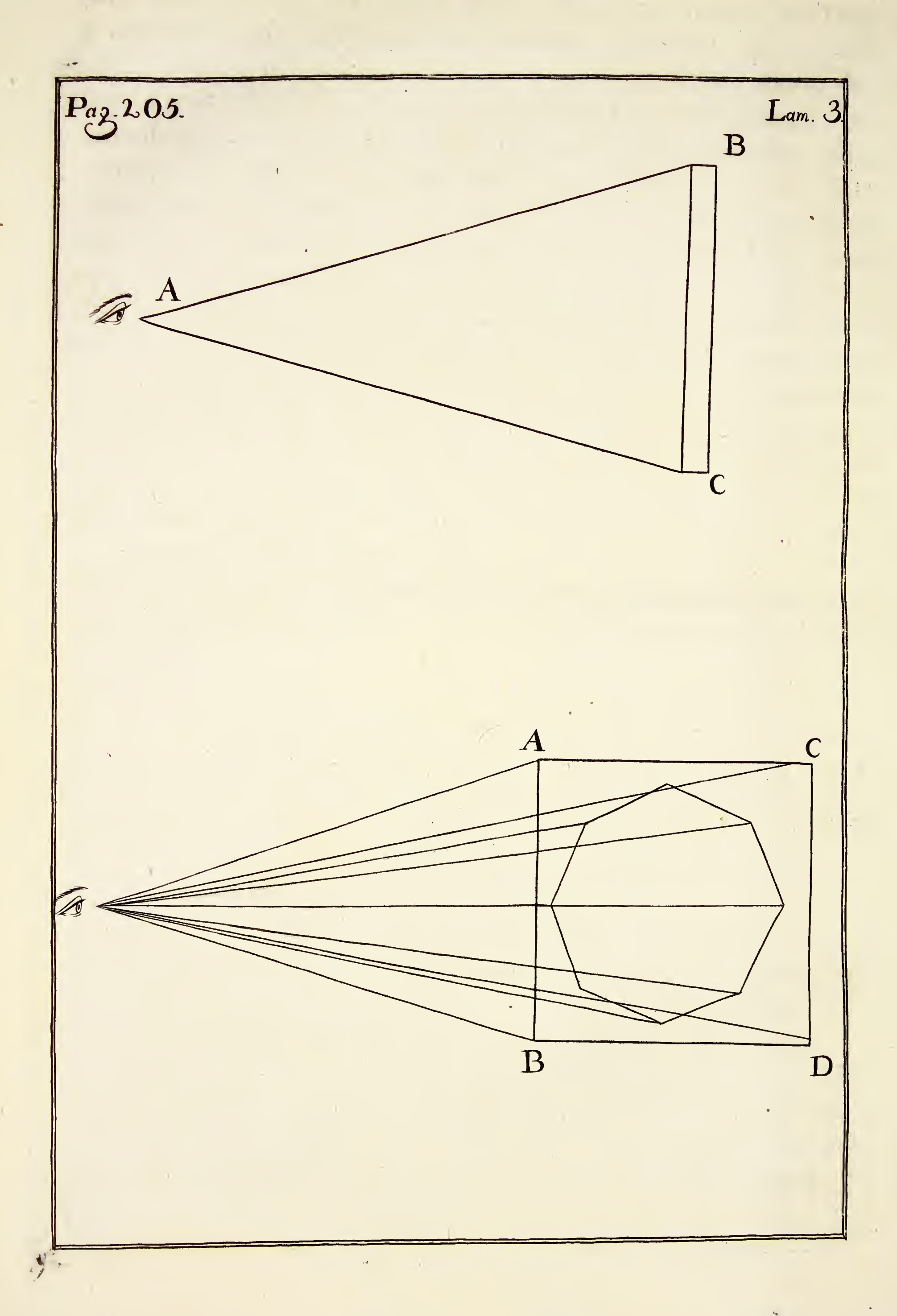
Aqui no ventilarémos si ésta vision se forma en el nervio óptico, ó si se representa la imagen en la superficie del ojo, como si fuera un espejo animado; pues en éste Tratado no se han de explicar todos los oficios de los ojos para la accion de ver; sino que solo expondrémos aquellas cosas que parezcan mas necesarias. Estando, pues, el principal ángulo de la vista en el ojo, ha dado fundamento á la regla siguiente; y es, que quanto mas agudo sea éste ángulo, parecerá menor la quantidad que se ve. Por donde se manifiesta claramente la razon de disminuirse un obgeto al parecer visto desde larga distancia hasta que casi queda reducido á un punto. Pero con todo esto muchas veces sucede que quanto mas próxîma se pone á la vista una superficie, tanto menor parece; y quanto mas se aparta, se va haciendo mayor; lo qual se advierte distintamente en las superficies esféricas. Queda, pues, sentado que las quantidades, segun el intervalo interpuesto, parecen á la vista mayores ó menores: de cuya razon el que esté bien hecho cargo, no dudará que muchas veces acaece convertirse los rayos intermedios en extremos, y estos en aquellos, mudándose el intervalo. Para lo qual se ha de saber que quando los rayos intermedios se conviertan en extremos, parecerá menor la quantidad mirada; y al contrario, quando los extremos se vuelvan intermedios, recogiéndose al dintorno, quanto mas disten de éste, tanto mayor parecerá la quantidad. Sobre éste punto suelo yo dar una regla; y es, que quantos mas rayos abrazemos con la vista, tanto mayor debemos pensar que sea el obgeto

ó quantidad que vemos; y quanto menos rayos, mas pequeño será el obgeto. Ultimamente como los rayos extremos abrazan por todas partes el dintorno de una superficie, la rodean toda como si fuesen un foso. Y asi decimos que la vision se forma mediante una pirámide de rayos.

Ahora es menester decir lo que es pirámide. Pirámide es un cuerpo largo, y todas las lineas que se tiran de la base al cúspide rematan en un punto. La base de la pirámide es la superficie que se mira, y los lados son los rayos visuales que llamamos extremos. El cúspide de la pirámide está dentro del ojo en donde se forman los ángulos de la quantidad; y baste de explicacion de los rayos extremos que forman la pirámide, mediante la qual se ve lo mucho que importa saber quáles y quántos intervalos hay entre la vista y la superficie.

Tratemos ahora de los rayos intermedios, que son aquella multitud de rayos que se encuentran dentro de la pirámide, rodeada de los rayos extremos. Su oficio es el mismo que el del camaleon, segun dicen, y algun otro animal, que lleno de terror toma el color de la cosa que halla mas cercana para que no le atisven los cazadores. Esto es lo que hacen los rayos intermedios, pues con el contacto de la superficie se tiñen hasta el cúspide de la pirámide de la variedad de colores y luces que encuentran: de tal manera que en qualquiera parte que se les cortase, representarían allí mismo los propios colores y luces de que van impregnados. Se ha observado que estos rayos intermedios en un intervalo muy largo llegan á faltar y debilitan la vision; y la razon es ésta. Así estos rayos como los demas visuales van llenos de colores y luces á penetrar el ayre; y como éste se halla impregnado de partículas gruesas, sucede muchas veces que al pasar, los aba-




Pag. 205.
Lam. 3.
A
B
C
A
C
B
D

abate el mismo peso del ayre ; por lo qual quanto mayor es la distancia , parece la superficie mas obscura y confusa.

Vamos ahora al rayo céntrico. Llamamos asi á aquel que solo hiere en la quantidad de manera , que forma por todas partes ángulos iguales. Este rayo es seguramente el mas activo y eficaz de todos , y es innegable que ninguna quantidad parecerá mayor á la vista , que quando se halle en ella el rayo céntrico. Muchas cosas se pudieran contar de la fuerza que tiene éste rayo ; pero baste decir solo que todos los otros le fomentan á éste , y le tienen en medio como para favorecerle de comun acuerdo , de suerte que con razon se le puede llamar el principal de los rayos. Lo demas se omite , porque parece que es mas propio para ostentar ingenio , que para el asunto que hemos emprendido. En otras partes se dirá todavia mas acerca de los rayos.

Los rayos intermedios del octágono se pueden considerar como una pirámide de ocho lados dentro de otra de quatro.

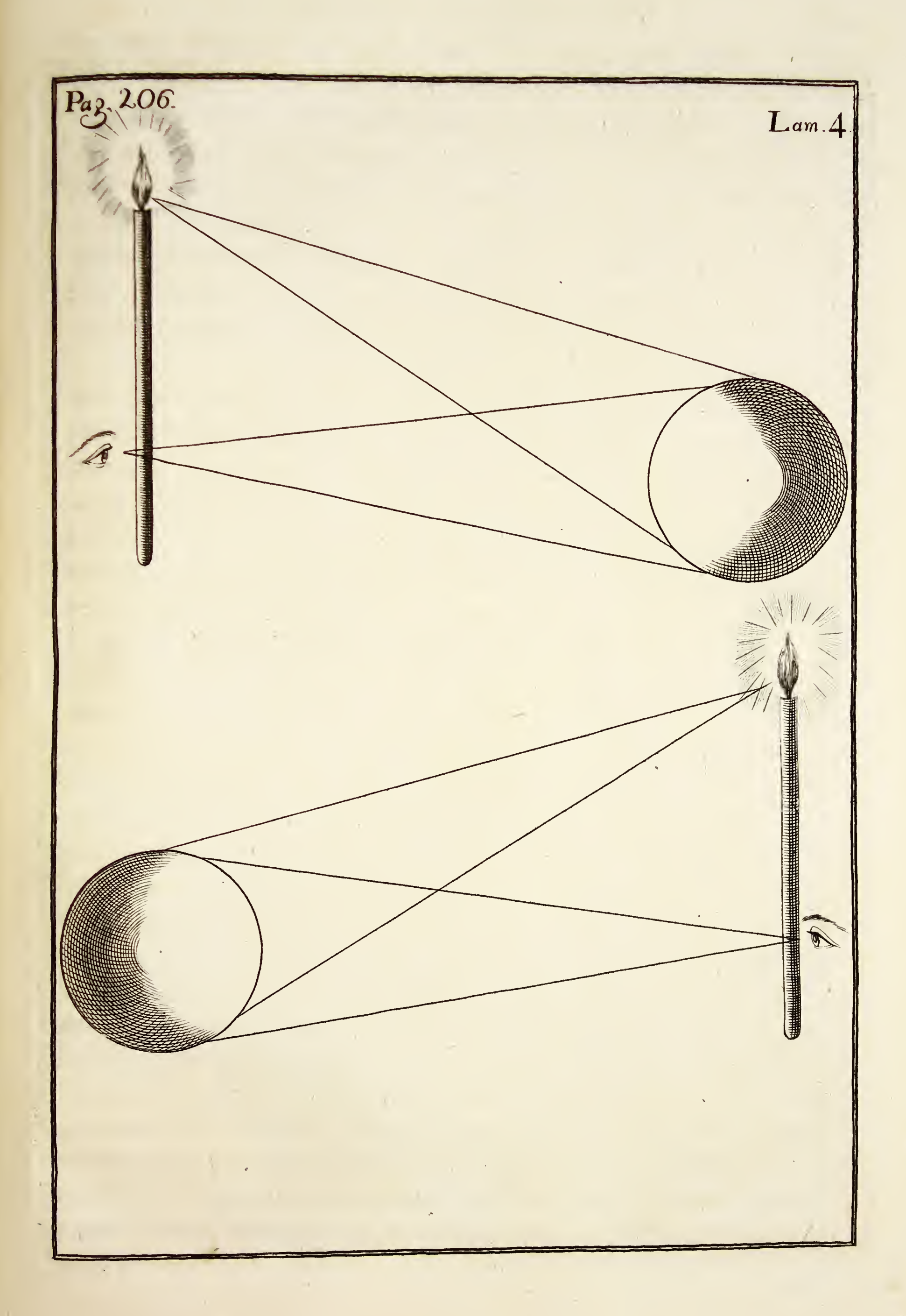
Baste , pues , de la explicacion de aquellas cosas , conforme lo exîge la brevedad de un comentario , de las que nadie duda que suceden asi ; y me parece que se ha demostrado suficientemente que en mudándose el intervalo ó la posicion del rayo céntrico , inmediatamente se altera la superficie , representándose ó menor ó mayor , ó diversificada en quanto al órden de sus lineas ó ángulos. Por lo qual es evidente que la distancia y el rayo céntrico contribuyen mucho á la exâctitud de la vista.

Hay tambien otra razon por la qual parece á la vista la superficie deforme y variada ; ésta es el golpe de luz que recibe. Esto se puede advertir en la superficie esférica y en la cóncava , en donde , si no hay mas que una luz , quedará de una parte bastante obscura,

y

y de la otra mas clara. Y aun manteniéndose con el primer intervalo, y firme la primera posicion del rayo céntrico, con tal que la superficie se halle con luz diferente, se verá como todas aquellas primeras partes que con la luz estaban aclaradas, quedan obscuras con la mutacion de ella, y las obscuras aclaradas. Ademas: si hay muchas luces al rededor, habrá diversas claridades y obscuridades en una superficie de éste modo, que variarán segun la cantidad y fuerza de las mismas luces. Esto lo demuestra la experiencia.

Aqui me parece debido decir algo acerca de las luces y colores. Que los colores se varían mediante las luces, es evidente; pues ninguno se representa á nuestra vista en la sombra de la misma manera que quando dan en él los rayos luminosos: porque la sombra confunde al color, y la luz lo aclara y despeja. Dicen los Filósofos que no se puede ver cosa alguna, si no está bañada de luz y de color, pues entre estos y aquella hay una grande union para contribuir á la vision; la qual es tan grande, que en faltando la luz, van tambien obscureciéndose poco á poco los colores hasta que se ocultan; y en volviendo la claridad, vuelven igualmente los colores á nuestra vista por la virtud de aquella. Siendo esto asi, será bien tratar primero de los colores, y luego investigarémos de qué modo se varían estos con la luz. Dexemos aparte las disputas filosóficas sobre quál es el nacimiento y origen de los colores, pues nada le importa al Pintor saber de qué modo se engendra el color de la mixtion del raro y del denso, ó del cálido y seco, ó del frio y húmedo. No por eso dexo de estimar á los que disputan filosóficamente sobre éste punto, afirmando que los colores primitivos son siete; que el blanco y el negro son los extremos, entre los quales hay uno que está enmedio, y que entre cada uno de estos extremos


Pag. 206.
Lam. 4.



mos y el medio hay otros dos en ambas partes : y porque el uno de estos se aproxîma mas al un extremo que al otro , lo colocan de modo que parece dudan en donde ponerle. Al Pintor le basta saber quáles son los colores , y de qué modo se ha de servir de ellos en la Pintura. No quisiera que me reprehendieran algunos sabios , que siguiendo el parecer de varios Filósofos , dicen que en la naturaleza de las cosas solo se encuentran dos colores verdaderos , que son el blanco y el negro ; y que todos los demas nacen de la union de estos. Yo , como Pintor , comprehendo por ésta proposicion que de la mixtion de los colores se originan otros infinitos ; pero para los Pintores son quatro los colores primitivos , así como son quatro los elementos, de los quales nacen otras muchas especies diferentes. Hay el color del fuego que es el roxo ; hay el del ayre que se llama azul ; el del agua que es el verde , y el de la tierra que es el amarillo. Todos los demas colores se hacen con la mezcla de estos , como sucede al diáspro y al pórfido. Son , pues , quatro los géneros de colores , de los quales mediante la mezcla del blanco y del negro se engendran inumerables especies ; pues en las yerbas , que son verdes , vemos que van perdiendo la belleza de su color por grados hasta que se vuelven casi blancas. Lo mismo advertimos en el ayre , que tal vez toma el color de algun vapor blanco ácia el orizonte , y luego vuelve poco á poco al suyo primero. En las rosas se puede experimentar lo mismo , pues algunas tienen el color tan encendido , que se aproxîma mucho al carmesí , otras tienen el colorido de las mexillas de una doncella , y otras parecen blancas como el marfil. El color de la tierra tambien tiene sus diferencias mediante la mezcla del blanco y del negro ; pues la mezcla del blanco no muda el género del color , sino que origina otra especie diferente : y la misma virtud

tud tiene el negro, pues con su mezcla se originan varias especies. Todo lo qual está muy arreglado á la naturaleza, pues todo color se altera con las sombras, y se hace diferente de lo que era; porque aumentándose la obscuridad se disminuye la claridad y blancura del color, y en aumentándose ésta se acrecienta su explendor. Por esto puede tener entendido el Pintor, que el blanco y el negro no son colores verdaderos, sino los transformadores suyos, digámoslo asi. Verdad es que en la Pintura no se ha encontrado mas que el blanco para expresar el mayor grado de luz, y el negro para representar las tinieblas y su obscuridad. Ademas: en ninguna parte se hallará el blanço ó el negro, que no cayga baxo algun género de color.

Ahora tratemos de la fuerza de la luz. La luz proviene ó de las constelaciones como del sol, de la luna ó del lucero de la mañana; ó de las luces materiales y del fuego. Entre estos dos géneros hay gran diferencia. La luz del cielo produce sombras casi iguales al cuerpo, pero el fuego las origina mayores que el mismo cuerpo. Las sombras provienen de estar interceptados los rayos de la luz; los rayos interceptados ó reflexan ácia otra parte, ó se reflexan sobre sí mismos Reflexan ácia otra parte, como quando los rayos del sol hieren en la superficie del agua, y resaltan al lado opuesto; y toda reflexîon se hace segun los Matemáticos con ángulos iguales entre sí; pero esto pertenece á otra parte de la Pintura. Los rayos que reflexan se tiñen de aquel color que encuentran en la superficie en que reflexan ó reverberan. Esto se advierte quando vemos á alguna persona en un prado, y su semblante parece verde.

Ya he hablado de las superficies, de los rayos, del modo que se forma la pirámide visual y sus triángulos; he probado quanto importa el que el intervalo, la posicion

cio del rayo céntrico, y la percepcion de la luz se determinen con certeza; he dicho cómo se pueden ver de una mirada, no una superficie sola, sino muchas; y asi, supuesto que se ha tratado con alguna extension de cada género de superficie, falta ahora averiguar de qué modo se representan á la vista muchas superficies á un mismo tiempo. Cada superficie se halla particularmente con su respectiva luz y colores, y con su pirámide visual; y como los cuerpos están cubiertos de varias superficies, todas las quantidades de cuerpos que vemos, y todas las superficies producen una sola pirámide que incluye tantas pirámides menores, quantas son las superficies que comprehenden los rayos visuales á un mismo tiempo. Siendo esto asi, dirá tal vez alguno ¿qué necesita el Pintor de tanta consideracion? ¿Qué utilidad le puede traer esto para la Pintura? A lo qual respondo que todo esto le ayudará para ser Maestro excelente en su arte, siempre que llegue á conocer exâctamente las diferencias de las superficies y sus proporciones; lo qual son pocos los que han llegado á saberlo. Pues si por casualidad se les pregunta qué efecto es el que buscan en el colorido que dan á tal superficie, á qualquiera otra cosa responderán con mas tino que á ésta, quedándose sin poder dar la razon del trabajo que hacen. Por esto suplico á los Pintores estudiosos me escuchen; pues el aprender cosas que pueden ser de provecho nunca ha dañado á nadie por hábil que sea. Y sepan que quando trazan con lineas una superficie, y van cubriendo de color el dibuxo que han hecho, el efecto que buscan es que en una sola superficie se representen otras muchas, no de otro modo que si la tal superficie fuese de vidrio ó de otra cosa transparente, para que por ella penetrase la pirámide visual, con cuyo medio se viesen distintamente los cuerpos verdaderos con intervalo determinado y fixo,

con segura posicion del rayo céntrico, y con luz permanente en sus lugares debidos. Que esto es asi lo acreditan los mismos Pintores, quando se retiran de la obra que trabajan para considerarla desde lexos, pues entonces guiados por la misma naturaleza van buscando el cúspide de la pirámide, juzgando que desde tal sitio descubrirán y podrán hacer mejor juicio de la pintura. Y como ésta sea solo una superficie de tabla, ó una pared, en donde procura el Pintor representar muchas y varias superficies y pirámides comprehendidas en una sola pirámide grande, será necesario que se corte en alguna parte ésta pirámide visual, para que en éste sitio pueda expresar el Pintor con lineas y colores los dintornos y colorido que demuestra la dicha seccion ó corte. Siendo esto asi los que miran la superficie pintada, ven el corte de la pirámide: por lo que el quadro pintado será la seccion de la pirámide visual con determinado espacio ó intervalo, con su centro y luces particulares, representado todo en una superficie con lineas y colores. Sentado, pues, que el quadro pintado es la seccion de la pirámide, es menester investigar todos los medios por donde se pueda percibir distintamente quanto se halle en dicho quadro ó seccion. Hablarémos otra vez de las superficies, desde las quales se ha demostrado ya que salen las pirámides que se han de cortar con la pintura. De estas superficies unas están tendidas en tierra, como los pavimentos ó el espacio que hay entre los edificios, ó algunas otras que están igualmente distantes de dichos espacios. Otras superficies están verticales como las paredes y demas superficies, cuyos lineamentos siguen la misma direccion que las paredes. Dícese que tales superficies están igualmente lexanas entre sí, quando la distancia que las separa es una misma por todas partes. Las superficies, cuyos lineamentos siguen la misma di-

direccion que las paredes, son aquellas que por todas partes las toca una linea recta continuada, como las superficies de las pilastras que se ponen en progresion en una estancia. Todo esto se ha de añadir á lo que se ha dicho antes acerca de las superficies, y sobre todo lo explicado acerca de los rayos así extremos como intermedios y céntrico; y acerca de la pirámide visual se tendrá presente aquella proposicion de los Matemáticos que dice: *si una recta corta un triángulo de modo que forma otro menor, y queda paralela á la base del primero, los lados del triángulo menor serán proporcionales á los del mayor.* Asi explican los Matemáticos ésta proposicion; pero para que sea mas inteligible á los Pintores, harémos una explicacion mas clara. Primeramente es preciso saber qué cosa es la que aqui se llama proporcional. Llamamos triángulos proporcionales á aquellos, cuyos lados y ángulos tienen entre sí igual conveniencia: de modo que si el un lado de un triángulo es mayor que la base dos partes y media ó tres, todos los demas triángulos, sean mayores ó menores, que tengan ésta misma correspondencia entre sus lados y la base, serán proporcionales; pues el mismo respecto que tiene ésta parte á la otra en el triángulo mayor, tendrá la otra á su correspondiente en el menor. Todos los triángulos, pues, hechos de éste modo se llamarán entre nosotros proporcionales; y para que se entienda mejor pondrémos un exemplo. Un hombre de estatura pequeña será proporcional á otro muy alto por la medida del codo; con tal que se empléе la misma proporcion de palmo y pie para medir todas las partes del cuerpo en Evandro que en Hércules, del qual dice Gelio que era de estatura prócer, tanto que sobresalia entre todos. No hubo diferente proporcion entre los miembros de Hércules que entre los del gigante Antéo; y así como en cada uno de estos correspondia la mano al

al codo, y el codo á la cabeza y demas miembros con igual medida entre ellos; lo mismo sucederá en nuestros triángulos, entre los quales habrá un cierto género de medida, por la qual los pequeños corresponderán á los grandes en todo menos en el tamaño. Entendido esto bien dirémos, segun la proposicion matemática contraida á nuestro asunto, que la seccion de qualquier triángulo, siendo paralela á la base, forma un triángulo semejante, como dicen, al triángulo mayor, y segun nosotros, proporcional. Y por consiguiente en todas aquellas cosas que son entre sí proporcionales, sus partes son tambien entre sí correspondientes; y quando los todos no son correspondientes, tampoco las partes serán proporcionales. Las partes del triángulo visual, esto es, las lineas son rayos, los quales en la vision de quantidades proporcionales en la Pintura, serán iguales en quanto al número; y en las que no sean proporcionales, no serán iguales: porque una de las quantidades no proporcionales ocupará tal vez mas número de rayos ó menos. Sabido, pues, ya de qué modo es proporcional un triángulo menor á otro mayor, y teniendo presente que la pirámide visual se compone de triángulos; contráygase todo nuestro discurso y explicacion que hemos hecho de los triángulos á la pirámide, y téngase por cierto que ninguna de las quantidades vistas en la superficie, si son paralelas á la seccion, hace alteracion alguna en la pintura; porque son verdaderamente quantidades equivalentes y proporcionales en toda seccion paralela á sus correspondientes. Lo qual siendo asi, se sigue que la pintura no padece alteracion alguna en sus dintornos, ni se alteran las quantidades que llenan el espacio ó campo, y miden los dichos dintornos; y que toda seccion de la pirámide visual, paralela á la superficie que se mira, es igualmente proporcional á la dicha superficie.

Ya

Ya hemos hablado de las superficies proporcionales á la seccion, esto es, de las que están igualmente distantes de la superficie pintada. Pero como nos verémos en la necesidad de pintar diversas superficies, que no serán equidistantes, debemos estudiar estas con mas diligencia, para poder conocer alguna razon de la seccion; y como sería sumamente dificil, y muy obscuro y prolixo explicar todo lo concerniente á la seccion del triángulo ó pirámide, segun el estilo de los Matemáticos; tratarémos el asunto á la manera de los Pintores. Digamos algo de paso primeramente de las quantidades que no son equidistantes, con cuya noticia será facil entender la explicacion de las superficies que tampoco son equidistantes. Entre estas hay algunas cuyas lineas son en todo semejantes á los rayos visuales, y otras que están á igual distancia que estos. Las quantidades semejantes á los rayos visuales, como no forman triángulo, y no ocupan el número de los rayos, no ganan lugar alguno en la seccion. Pero las quantidades que están á igual distancia de los rayos visuales, quanto mas obtuso sea el ángulo que está enfrente de la base, tanto menor número de rayos recibirá aquella quantidad, y menos espacio tendrá para la seccion. Hemos dicho que la superficie se cubre de la quantidad, y respecto á que comunmente sucede hallarse en una superficie alguna quantidad, que será equidistante de la seccion, sin que lo sean las demas quantidades de la misma superficie; por ésta razon, solo aquellas quantidades equidistantes en la superficie son las que no padecen alteracion alguna en la pintura. Pero las quantidades que no sean equidistantes, quanto mas obtuso sea el ángulo enfrente de la base, tanta mas alteracion padecerán. Finalmente, á todo esto se debe añadir aquella opinion de los Filósofos, que dice: que si el cielo, las estrellas, los mares y los montes, los animales, y última-

mamente todos los cuerpos se hicieran la mitad menores de lo que son, no parecería que se habian disminuido cosa alguna del tamaño que ahora tienen; porque la magnitud, pequeñez, longitud, altura, profundidad, estrechez y latitud, la obscuridad, claridad, y las demas cosas que se pueden hallar ó no hallar en todo, las llamaron los Filósofos accidentes, los quales son de tal manera, que solo se les puede conocer exâctamente por comparacion. Dice Virgilio que á Eneas le llegaban los demas hombres á los ombros; pero si Eneas se comparase con Polifemo, pareceria pigméo. Dicen que Eurialo era muy hermoso, pero comparado con Ganimedes, aquel á quien arrebató Jove, parecería feo. En algunos paises se tienen por blancas algunas mugeres que trasladadas á otro serían negras. El marfil y la plata son de color blanco, pero al lado de los Cisnes y de las telas de lino ya no lo son tanto. Por ésta razon parecen las superficies en la Pintura muy bellas y resplandecientes, quando en ellas se advierte aquella proporcion del blanco al negro que hay en las cosas naturales de la claridad á las sombras. Y asi todo esto se advierte por medio de la comparacion, pues en el cotejo de una cosa con otra se encuentra cierta fuerza, con la qual se echa de ver lo que hay de mas ó de menos, ó la igualdad. Por esto llamamos grande á aquello que es mayor que otra cosa menor, y grandísimo á lo que es mayor que lo grande; luminoso á lo que es mas claro que lo obscuro, y clarísimo á lo que tiene aun mas luz que lo que decimos luminoso. Y la comparacion se hace siempre con aquellas cosas que son mas conocidas; y por esto siendo el hombre la cosa mas conocida entre todas las demas, dixo Protágoras que era el modelo y la medida de todas las cosas, entendiendo por esto que los accidentes de todas las cosas se pueden conocer y comparar con las del hombre. Todo esto nos enseña que todas aquellas cosas

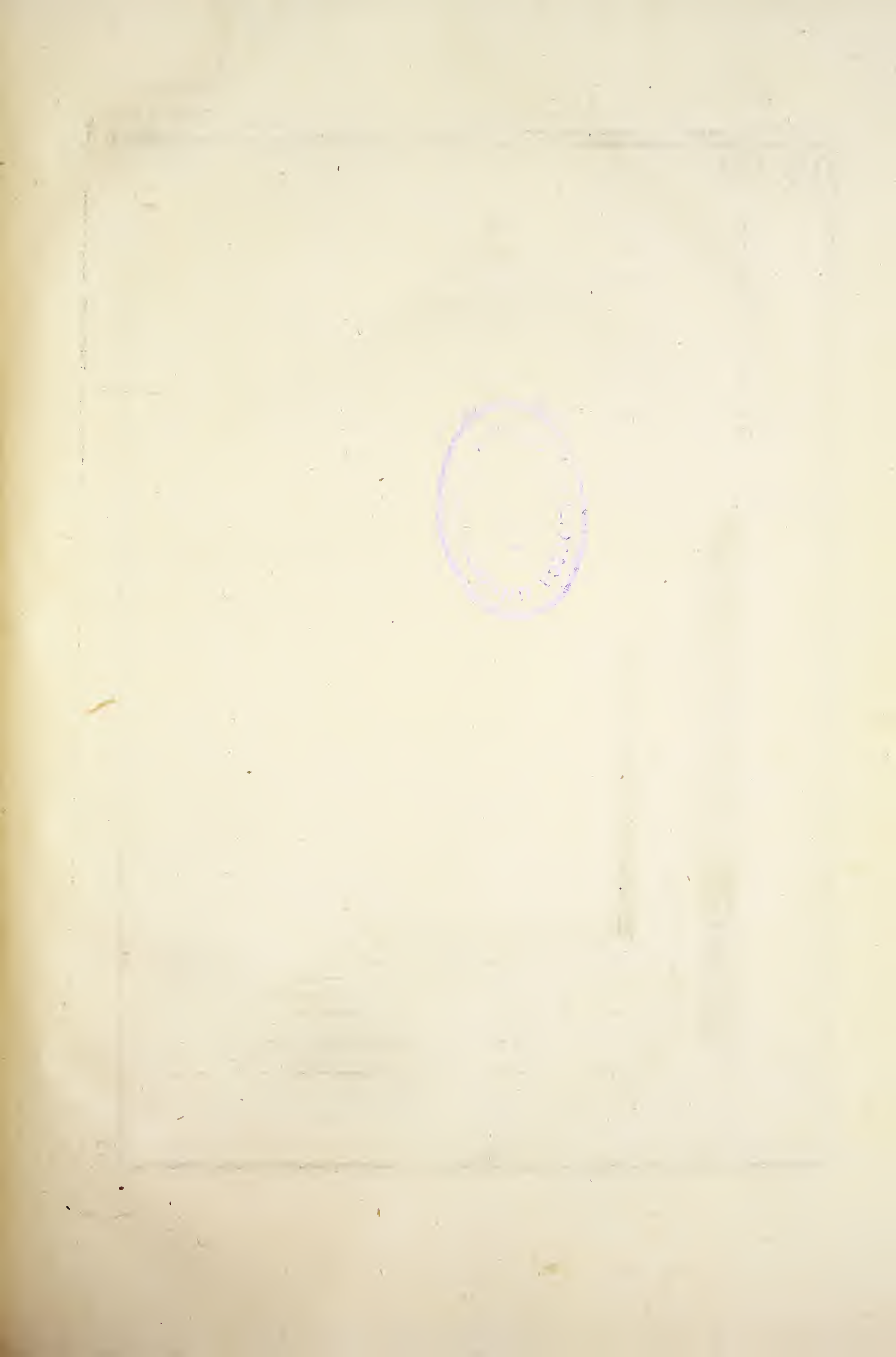
sas que pintemos parecerán á la vista grandes ó pequeñas, segun el tamaño que en la pintura demos al hombre. Esta fuerza de la comparacion juzgo que nadie la llegó á comprehender tanto entre los antiguos como Timantes, el qual pintando á un Ciclope dormido en una tabla pequeña, lo puso al lado de unos Sátiros que le abrazaban el dedo gordo del pie; para que pareciese su estatura enorme comparada con la de los Sátiros.

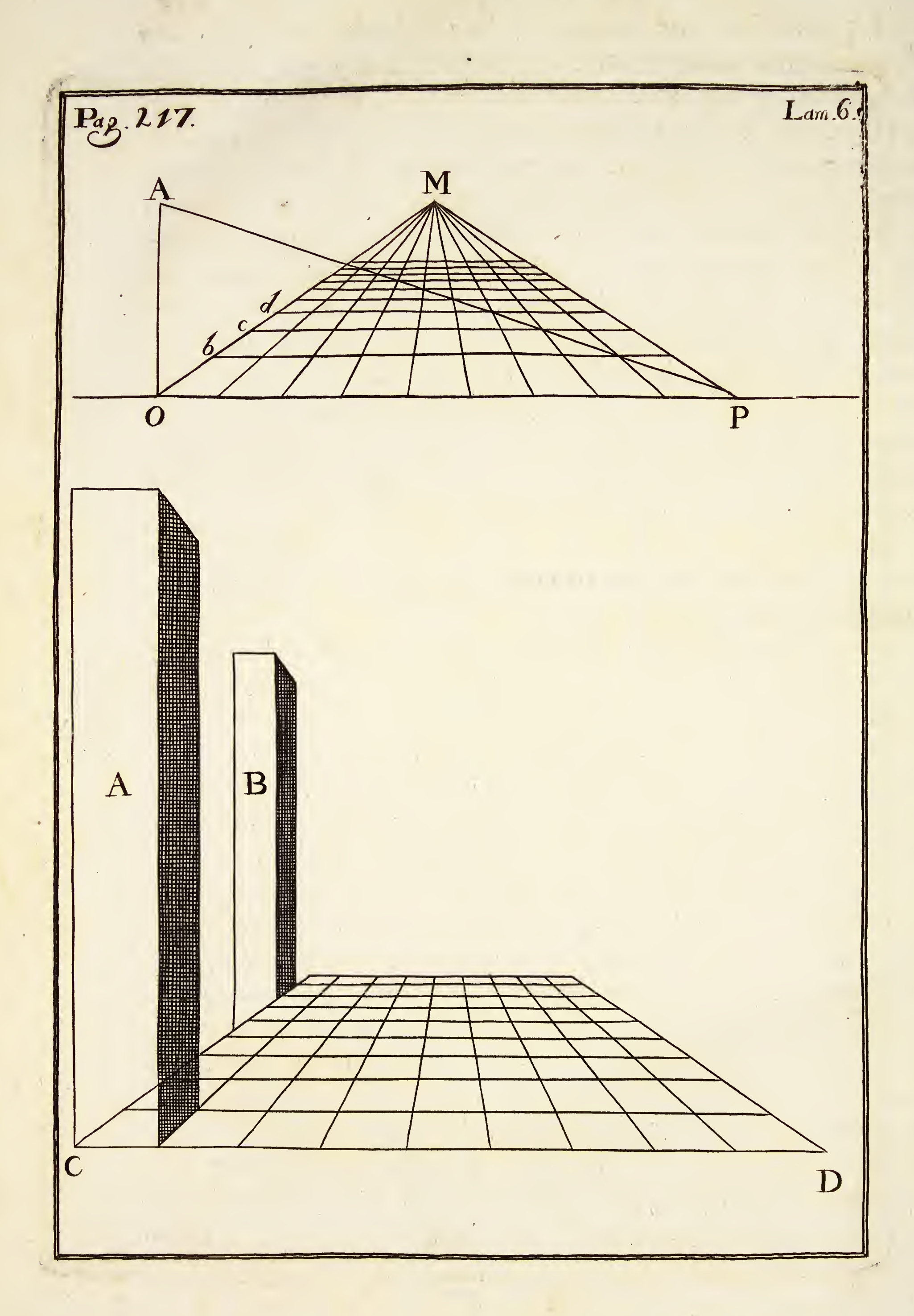
Hasta aqui hemos hablado de casi todo lo que pertenece á la virtud de la vista, y al conocimiento de la seccion de la pirámide visual; pero como conduce mucho á nuestro propósito el saber quál sea ésta seccion, y de qué modo se hace; falta decir la manera y el arte con que se expresa en la Pintura. Para esto me parece mejor decir lo que yo hago quando me pongo á pintar. Para pintar, pues, una superficie, lo primero hago un quadro ó rectángulo del tamaño que me parece, el qual me sirve como de una ventana abierta, por la que se ha de ver la historia que voy á expresar, y alli determino la estatura de las figuras que he de poner, cuya longitud la divido en tres partes. Estas para mí son proporcionales á aquella medida que comunmente llaman *brazo*; pues, segun se advierte claramente en la proporcion del hombre, su regular longitud es de tres brazos ó brazas (B). Con ésta medida divido la linea que sirve de base al rectángulo, y anoto las veces que entra en ella. Esta linea es para mí proporcional á la mas próxîma quantidad equidistante que se ve en aquel espacio al través. Hecho esto, señalo un punto, adonde se ha de dirigir principalmente la vista, dentro del rectángulo, el qual ocupará el mismo sitio en que debe insistir el rayo céntrico, por lo que le llamo punto del centro. Este punto se colocará en parage conveniente, no mas alto que la altura que se señala á las fi-

figuras en aquel quadro ; con lo qual tanto los obgetos pintados , como quien los mira parece que están en un mismo plano. Señalado el punto del centro , tiro rectas desde todas las divisiones de la linea de la base á él , las quales me demuestran el modo con que se van disminuyendo las quantidades que miro al través , quando me hallo en la precision de llegar con los obgetos hasta el último término del quadro. *Lámina V.*

Algunos tirarían una paralela á la linea de la base del rectángulo , ya dividida , y dividirían ademas en tres partes iguales el espacio que comprehenden las dos rectas. Luego tirarían otra paralela á la segunda de tal suerte , que el espacio comprehendido entre la base y la primera paralela dividida en tres partes , exceda toda una parte al otro espacio que quede entre la primera y segunda paralela. Despues tirarían otra paralela observando la misma regla en la distancia ; y aunque estarán persuadidos estos de que caminan con direccion segura en éste modo de pintar , en mi sentir van no poco errados. Porque como la primera recta la tiran á discrecion , aunque las otras paralelas están con regla cierta , no por eso tienen lugar fixo y determinado del cúspide de la pirámide para poder bien ver el obgeto , de lo qual provienen muchos errores en la Pintura. Añádase á esto que dicha regla sería falsa siempre que colocasen el punto del centro mas alto ó mas baxo de lo que fuese la altura de las figuras ; pues todos los inteligentes convienen en que ninguna cosa pintada y copiada del natural se puede ver y distinguir bien , como no esté colocada con la debida distancia respecto á la vista , de lo qual darémos la razon quando hagamos la demostracion de la Pintura ; pues habiéndolo practicado asi en nuestras obras , quando los amigos las veían , decian que eran un milagro del arte. A esto se dirige todo quanto llevo dicho hasta aqui ; pero volvamos á nuestro intento. La






Pag. 217.
Lam. 6.
A
M
b
c
d
O
P
A
B
C
D

La práctica que yo sigo es la siguiente. En todo voy dirigiéndome siempre por la misma linea y por el punto del centro ; divido , como he dicho , la base , y tiro rectas desde todos sus puntos de division al del centro. En las quantidades que están al través observo éste método. En un espacio pequeño tiro una recta, y la divido en tantas partes como la base del rectángulo. Sobre ella coloco un punto á igual altura que el punto del centro , y tiro desde él rectas á todas las divisiones. Luego determino la distancia que me parece entre la vista y el quadro , y prefixado ya el sitio de la seccion alli mismo , con una perpendicular que levanto corto todas las rectas que encuentro desde ella. Linea perpendicular es la que cayendo sobre otra , forma todos los ángulos rectos ó á esquadra. *Lámina VI.*

O P linea de la base de nueve brazas. A punto de la vista á la altura de tres brazas : b , c , d &c. lineas paralelas.

Esta perpendicular me da en sus intersecciones todos los términos de la distancia que ha de haber entre las lineas que atraviesan paralelamente el pavimento , con lo qual tendré dibuxadas todas las lineas de él , de cuya exâctitud será la prueba el que una misma recta sirva de diámetro á todos los paralelogramos que se encuentren (C). Llámase entre los Matemáticos diámetro del paralelógramo aquella recta que va desde un ángulo á su opuesto , la qual divide al paralelogramo en dos partes iguales, convirtiéndole en dos triángulos. Concluido esto con toda exâctitud , tiro una paralela por encima, la qual corta ambos lados del rectángulo grande ; y pasa por el punto del centro. Esta linea me sirve de término ó confin , con el qual ninguna quantidad sobrepuja la altura de la vista , y porque pasa por el punto del centro , se llama céntrica. De aqui se sigue que aquellas figuras que se pinten entre las paralelas ulteriores serán

menores que las que se hagan en las anteriores, no por ésta razon sola, sino porque aquellas manifiestan estar mas lexos, y por eso son mas pequeñas, como lo demuestra la misma naturaleza cada dia. Por exemplo: en un Templo vemos que las cabezas de las personas que andan por él están casi á una misma altura, pero los pies de los que están distantes parece que corresponden á las rodillas de los que están mas cerca. Toda ésta regla de dividir el pavimento pertenece particularmente á aquella parte de la Pintura que se llama composicion, de la que tratarémos en su lugar. Bien que me temo que por su novedad, y por la brevedad de éste comentario quede algo obscura para muchos, pues segun observamos por las obras de los antiguos, ésta parte no fue conocida de nuestros mayores por su dificultad extrema, siendo casi imposible encontrar entre los quadros antiguos una historia bien compuesta y bien pintada ó bien esculpida. Por ésta razon trataré de ella con brevedad y con la claridad posible; pero sé muy bien que para algunos no podré pasar por eloqüente, y á muchos, que no me entenderán de pronto, les costará infinito trabajo el comprehender mis proposiciones. Todo esto es muy facil y curioso para los ingenios sublimes y perspicaces aplicados á la Pintura, de qualquier modo que se diga; pero para aquellos entendimientos torpes y nada aptos para un arte tan noble, aun quando se tratase con la mayor eloqüencia será desagradable, bien que esto mismo dicho por mí, aunque con la posible brevedad, tal vez no podrá leerse sin molestia. Pero con todo espero disimulen el poco aliño que he puesto en mis frases por darme á entender con mas claridad, advirtiendo que en adelante tal vez será mas gustosa la lectura.

Hemos tratado ya, pues, de los triángulos, de la pirámide, de la seccion, y de todo lo demas que ha pare-

recido del caso, de todo lo qual solía yo hablar con mis amigos mas difusamente con reglas geométricas, haciendo en su presencia la demostracion de todo, la qual no he querido poner aqui por evitar toda prolixidad; y asi solo me he ceñido á exponer meramente los primeros principios de la Pintura; y los llamo primeros, porque son los principales fundamentos del arte para los Pintores que no lo saben. Pero son tales, que el que se haga cargo bien de ellos conocerá el mucho provecho que puede sacar para ilustrar el entendimiento y para entender bien la definicion de la Pintura y todo lo demas que se ha de tratar en los dos libros siguientes. Nadie piense que puede alguno llegar á ser buen Pintor sin saber y conocer á fondo con toda inteligencia el efecto que busca en sus obras; pues en vano se tira el arco si no se ha prefixado antes el blanco á donde se quiere encaminar la flecha. Yo quisiera que todos se persuadiesen que solo podrá ser diestro Pintor aquel que haya aprendido primero á colocar bien los dintornos y todas las qualidades de las superficies; y al contrario, yo aseguro que el que no sepa con toda exâctitud y conocimiento todo lo que hemos dicho, jamas podrá llegar al grado de perfeccion que se requiere; pues todo lo que se ha explicado de la superficie y la seccion es absolutamente necesario. Ahora falta instruir al Pintor en el método que ha de observar para imitar con la mano los obgetos que tiene ya concebidos en el pensamiento.

LIBRO SEGUNDO.

Como es natural que éste estudio parezca demasiado fatigoso á los jóvenes, será oportuno manifestar aqui quan digna es el arte de la Pintura de que empleemos en ella todo el cuidado y diligencia que sea posible. Esta arte tiene en si una fuerza tan divina, que no solo hace lo que la amistad, la qual nos representa al vivo las personas que están distantes, sino que nos pone delante de los ojos aun aquellos que há mucho tiempo que murieron, causando su vista tanta complacencia al Pintor, como marabilla á quien lo mira. Dice Plutarco que al considerar Casandro, uno de los Capitanes de Alexandro, la estatua de éste Héroe; contemplando en ella aquella magestad real que tenia quando vivo, comenzó á temblar extraordinariamente. Cuentan tambien que Agesiláo, como conocia la fealdad tan grande de su persona, no quiso que quedase ningun retrato suyo para sus descendientes, por lo qual nunca permitió retratarse ni en pintura ni en escultura; lo qual manifiesta que el semblante de los muertos vive largamente con el auxîlio de la Pintura. El haber ésta arte expresado materialmente los Dioses que veneraba el Paganismo se debe considerar como un sublime dón concedido á los mortales; pues la Pintura ha coadyuvado infinito á la piedad, por la qual se unen los hombres á Dios, y á contener los ánimos con el freno de la Religion. Es tradicion que Fídias hizo una estatua de Júpiter en Elide, cuya belleza aumentó el culto ya establecido de la Religion. Pero para saber quanto influye la Pintura en todos los placeres del ánimo, y el ornato y hermosura que da á todas las cosas, no hay sino ver como casi nunca se encontrará alhaja, por pre-

preciosa que sea, á la que no añada mucho mas valor la forma que la da la Pintura, esto es, su dibuxo. El marfil, los anillos y todas las cosas preciosas y estimables se hacen aun mucho mas preciosas por la mano del Pintor. El oro que se halle adornado por la Pintura tiene mas valor que el oro mismo; y aun el plomo que es entre todos los metales el mas baxo, si tiene la forma de una estatua que hubiese hecho Fídias ó Praxîteles valdria sin duda mas que otro tanto oro ó plata sin labrar. El Pintor Zeuxîs regalaba sus obras, porque decia que con ningun precio se podian pagar; pues en su dictámen no podia haber en el mundo paga con que satisfacer al que era como un Dios entre los mortales por la perfeccion con que pintaba ó esculpia las producciones de la naturaleza. Es prerogativa de la Pintura el que sus diestros profesores no solo sean alabados, sino reputados como muy semejantes á los Dioses. ¿Pero no es la Pintura la Maestra de todas las artes, ó por lo menos su principal ornamento? ¿De quién tomó la Arquitectura los cimasios, los capiteles, las basas, las columnas, las cornisas y todos los demas adornos que sirven para hermosear un edificio, sino de la Pintura? ¿Quién dió reglas, ó quién pudo enseñar el arte del Tallista, Carpintero, Evanista, Zapatero y demas oficios mecánicos, sino la Pintura? De modo, que por baxo que sea el arte ú oficio, ninguno se encontrará que no dependa de la Pintura; por lo qual me atrevo á decir que ella es quien da el gusto y ornato que se halla en qualquiera cosa. Entre los antiguos fue tan honrada ésta arte, que siendo asi que á casi todos los artífices les llamaban *Fabri* en la lengua Latina, solo el Pintor tenia nombre diferente. Por lo qual muchas veces he dicho en presencia de algunos amigos que el inventor de la Pintura fue sin duda aquel jóven Narciso que fue con-

convertido en flor: porque siendo la Pintura como la flor de todas las artes, parece se puede acomodar sin violencia la fábula de Narciso á ella: porque ¿qué otra cosa es pintar que tomar con el auxîlio del arte la superficie de la fuente? Pensó Quintiliano que los Pintores antiguos pintaban las sombras de los cuerpos conforme las producia el sol, y que despues se fue perfeccionando el arte poco á poco. Hay quien dice que los inventores de la Pintura fueron un Egipcio, llamado Filocles y Cleantes (de quien no tengo noticias). Los Egipcios dicen que en su pais estaba en uso la Pintura seis mil años antes de que lleváran á Grecia éste arte; y los Italianos dicen que empezó la Pintura en Italia despues de las victorias de Marcelo en Sicilia. Pero nada importa saber quiénes fueron los primeros Pintores ni los inventores del arte, supuesto que nuestro intento no es escribir la historia de la Pintura, como Plinio, sino tratar del arte de la Pintura, del qual no dexaron los antiguos escrito alguno, á lo menos que yo haya visto; no obstante que dicen que Eufranoro Istmio escribió un Tratado de las medidas y de los colores; y Antígono y Zenócrates otro de la Pintura, en el qual puso algunas cosas suyas relativas al asunto Apeles, y lo dedicó á Perséo. Diógenes Laercio cuenta tambien que el Filósofo Demetrio compuso unos comentarios sobre la Pintura. Fuera de esto yo creo que habiendo nuestros mayores escrito acerca de las bellas artes, no parece regular se hubiesen olvidado de la Pintura; pues en Italia florecieron en tiempos muy remotos los Etruscos, los mas diestros artífices de Pintura que se conocieron. Trimegisto antiquísimo escritor es de sentir que la Pintura y la Escultura nacieron con la Religion, y asi lo dice á Asclepio: *teniendo el género humano presente su naturaleza y origen, figuró los Dioses con rostro semejante al suyo.* ¿Y quién ignora que la Pintura ha obtenido siem-

pre

pre el lugar mas honorífico, ya en las cosas públicas, ya en las privadas, ya en las religiosas y ya en las profanas? Tanto que no se hallará entre los hombres ningun artificio que merezca igual atencion y estima. Son increibles los precios con que pagaban antiguamente las tablas pintadas. Arístides Tebano vendió una sola pintura en cien talentos, que son sesenta mil florines (D). Dice tambien la historia que á la tabla de Protógenes debió Rodas el que Demetrio no la abrasase, por no exponerse á que fuese pábulo de las llamas una obra como aquella: de modo que se puede decir que Rodas se rescató por un quadro. Otras muchas cosas á éste tenor se cuentan que acreditan lo mucho que se ha honrado y elogiado á los célebres Pintores en todas partes, puesto que los Ciudadanos mas nobles y esclarecidos, los Filósofos y los mismos Reyes cifraban su mayor complacencia en las pinturas, y aun se aplicaban á pintar. En Roma fueron Pintores Lucio Manilio, Caballero Romano, y Fabio, que era de los mas distinguidos. Turpilio, Caballero Romano, igualmente exerció la Pintura en Verona. Pacubio, Poeta Trágico, nieto del Poeta Enio por parte de madre, pintó en la plaza de Hércules. Sócrates, Platon, Metródoro y Pirro, Filósofos todos, fueron muy instruidos en el arte de la Pintura. Neron, Valentiniano y Alexandro Severo, Emperadores, fueron en extremo aficionados á ella; y sería imposible referir los muchos Príncipes y Reyes que tuvieron la misma inclinacion. Tampoco es del caso poner aqui la infinita série de Pintores antiguos, cuyo número se puede calcular por éste hecho, y es, que en poco mas de un año se hicieron baxo la direccion de Demetrio Valerio, hijo de Fanóstrato, trescientas y sesenta estatuas, unas eqüestres, otras pedestres y otras en carros. Y si en aquella Ciudad habia tantos Escultores, ¿es de creer qué habria menos Pintores? Son

la

la Escultura y la Pintura dos artes hermanas, producidas de un mismo ingenio; pero yo siempre daré la preferencia al del Pintor, porque se exercita en una cosa mucho mas dificil (E). Mas volvamos al asunto. Era infinito, pues, el número de los Pintores y Escultores que habia en aquel tiempo, pues entonces nobles y plebeyos, doctos é ignorantes todos se aplicaban á la Pintura. Y como era la costumbre exponer al público las pinturas y estatuas que se tomaban en las presas y despojos de las conquistas, llegó á tanto esto, que Paulo Emilio, y otros muchos Caballeros Romanos hicieron enseñar á sus hijos, entre las demas artes liberales, la Pintura, como conducente para la vida honesta y feliz. Esta costumbre tan laudable la tomaron de los Griegos, entre los quales los jóvenes de ilustre nacimiento aprendian, ademas de todo lo perteneciente á la literatura, la Geometría, la Música y la Pintura. Para las mugeres fue tambien ésta arte muy honrosa, como lo prueban los elogios que dan los autores á Marcia, hija de Varron, porque sabía pintar: y estaba esto en tanta estima en la Grecia, que se prohibió públicamente el que los esclavos aprendiesen la Pintura, y no sin razon, pues tal arte solo es digna de un ánimo noble y libre, siendo para mí la mejor señal de ingenio excelente la aplicacion y la aficion al dibuxo. Solo ésta arte es la que igualmente agrada á los ignorantes, como á los instruidos, lo que en ninguna otra sucede, pues por lo regular lo que gusta á los inteligentes disgusta á los que no saben. Tampoco se hallará una persona que no desée saber pintar bien; y es evidente que la misma naturaleza tiene su delicia en ello; pues vemos que en las manchas de los mármoles representa muchas veces Centauros, y cabezas con barba larga (F). Cuentan tambien que en una joya que tenia Pirro habia representadas naturalmente y sin

ar-

artificio alguno las nueve Musas con sus atributos. Añádase á esto que en ninguna de las artes, sino en ésta, trabajan con tanto gusto los que saben y los que no saben, ya para aprenderla, ó ya para exercitarse en ella: y si es lícito decir lo que yo experimento en mí particularmente, puedo asegurar que quando me pongo á pintar solo por gusto, como muchas veces me sucede, asi que me desocupo de otros negocios, me deleyto y me enageno tanto en éste exercicio, que al cabo de tres ó quatro horas me parece que apenas han pasado algunos minutos; con lo que puede concluirse diciendo, que ésta arte causa gusto y delicia exercitándose por aficion en ella, y en llegando á ser diestro Pintor, alabanza, fama y riqueza. Siendo esto asi, puesto que la Pintura es el mejor y mas antiguo ornamento de todas las cosas, digna solo de hombres libres, y agradable á los instruidos y á los ignorantes, con toda la eficacia que me es posible exôrto á los jóvenes á que se apliquen á ella con todo el anhelo que puedan. A los que se hallan ya instruidos los animo á que estudien hasta llegar á la última perfeccion, sin perdonar fatiga ni diligencia alguna. Tengan presente siempre los que procuran alcanzar la excelencia del pincel, la fama y reputacion que consiguieron los antiguos, y con esto verán al mismo tiempo lo enemiga que fue de la virtud y la alabanza la avaricia, pues un ánimo que solo aspira al interes, rara vez podrá llegar á la cumbre de la inmortalidad. He conocido muchos que teniendo las mejores disposiciones y proporciones para hacerse hombres grandes en la Pintura, se aplicaron solo á la ganancia y se quedaron sin poder alcanzar bienes ni fama. Estos tales, si á fuerza de estudio hubiesen cultivado su ingenio, facilmente se hubieran hecho famosos, y por consiguiente hubieran conseguido riqueza y gusto; pero basta ya de esto.

La Pintura la dividimos en tres partes, y ésta division la sacamos de la misma naturaleza: pues siendo el fin de aquella representarnos las cosas del modo que se ven, hemos reflexîonado las diferentes maneras con que llegan á nuestra vista los obgetos. Primeramente quando medimos una cosa, advertimos que aquello ocupa cierto espacio; el Pintor circunscribirá el espacio éste, á lo qual llamará propiamente *contorno*. En segundo lugar en la accion de ver consideramos el modo con que se juntan las diversas superficies de la cosa vista unas con otras; y dibuxando el Pintor ésta union de superficies cada una en su lugar, podrá llamarlo *composicion*. Ultimamente al tiempo de mirar discernimos con toda distincion todos los colores de las superficies; y como la representacion de estos en la Pintura tiene tantas diferencias por causa de la luz, por ésta razon llamarémos á esto *adumbracion*. [1] De modo que la perfeccion de la Pintura consiste en el contorno, en la composicion, y en la adumbracion ó clarobscuro.

Ahora tratarémos de cada una de estas cosas, aunque con brevedad; y empezando por el contorno, digo que éste consiste en la justa colocacion de las lineas, á lo qual se llama hoy dibuxo. En ésta parte fue muy sobresaliente Parrasio, aquel Pintor con quien introduce Xenofonte á Sócrates en conversacion por la extremada delicadeza de sus lineas. En mi sentir el dibuxo se debe hacer con lineas muy sutiles, que apenas las distinga la vista, así como hacia Apeles, que desafió á Protógenes á tirar lineas casi imperceptibles. El dibuxo consiste en señalar los contornos, lo qual si se executa con lineas muy gruesas, en vez de parecer márgenes ó términos los de una superficie pintada, parecerán hendeduras. Yo quisiera que en el dibuxo solo se buscase la exâctitud del

1 ó sea clarobscuro.

del contorno, en lo qual es preciso exercitarse con infinita diligencia y cuidado, pues nunca se podrá alabar una composicion ni una buena inteligencia de las luces si falta el dibuxo. Al contrario, muchas veces sucede que solo un buen dibuxo basta para agradar: por lo qual el dibuxo es en lo que mas se ha de insistir, para cuyo estudio creo que no puede haber cosa que mas ayude y aproveche que el velo, de cuyo uso soy yo el primer inventor en ésta forma. Tómese un pedazo de tela transparente, llamada comunmente velo, de qualquier color que sea: estirada ésta en un bastidor, la divido con varios hilos en quadros pequeños é iguales á discrecion: póngase despues entre la vista y el obgeto que se ha de copiar, para que la pirámide visual penetre por la transparencia del velo. Este velo tiene varias utilidades: primeramente representa siempre las mismas superficies inmóviles, pues en señalando los términos en él, al instante se encontrará el primer cúspide de la pirámide con que se empezó; lo qual es muy dificil de hallar sin éste auxîlio. Es absolutamente imposible que no se mude alguna cosa al tiempo de pintar, porque el que pinta nunca mira precisamente desde un mismo punto al obgeto; y de esto depende que la copia de una cosa pintada es mucho mas parecida al original, que la que se hace de una estatua. Ademas: el obgeto se altera considerablemente en quanto al aspecto por la variacion del intervalo ó de la posicion del centro. Por tanto el velo trae tambien la grande utilidad de que siempre representa al obgeto de un mismo modo. En segundo lugar, con el velo se señalarán todas las partes del dibuxo y todos los contornos con toda exâctitud; porque viendo que en un quadrito está la frente, en el de abaxo la nariz, en el del lado la mexilla, y en el otro mas abaxo la barba, y de éste modo todas las demas partes colocadas en sus respectivos lugares; se puede con

toda facilidad trasladarlas á la tabla ó pared, poniendo en ella igual division de quadros (G). Ultimamente éste velo sirve de mucha utilidad y auxîlio para dar perfeccion á la pintura: porque con él parecen los obgetos no pintados, sino del todo relevados: con lo qual la misma experiencia puede manifestar con el auxîlio de la razon lo mucho que aprovechará para pintar bien y con perfeccion. No soy del dictámen de algunos que dicen: no es bueno que los Pintores se acostumbren al velo ó á la quadrícula; porque como esto facilita y sirve tanto para hacer bien las cosas, sucede que despues no pueden executar cosa alguna por sí solos sin éste auxîlio, sino á costa de grandísimo trabajo. Es evidente que nosotros no indagamos el mucho ó poco trabajo del Pintor, sino que alabamos aquella pintura que tiene mucho relieve, y que es sumamente parecida á los cuerpos naturales que representa. Esto no sé yo cómo lo podrá executar ninguno, ni aun medianamente, sin el auxîlio del velo. Sírvanse, pues, de él los que quieran aprovechar en el arte; y si algunos quieren sin él hacer alarde de su saber, deben imaginar que le tienen delante, y obrar como si realmente estuviera, para que con el auxîlio de una quadrícula imaginaria puedan señalar con exâctitud los términos de la pintura. Mas como muchas veces sucede á los que tienen poca práctica que no distinguen con toda certeza los contornos y dintornos de las superficies; por exemplo en un rostro, en donde apenas se conoce donde rematan las sienes en la frente, es preciso darles una regla para que puedan conocerlo y distinguirlo bien. La misma naturaleza lo enseña; porque así como las superficies planas parecen bien á nuestra vista quando tienen ó luz ó sombra universal; así tambien las superficies esféricas las halla nuestra vista agradables quando tienen varias manchas de

de claros y sombras, como si fuesen muchas superficies. Cada parte de por sí que tenga diferente luz ó diferente sombra, se ha de considerar como superficie separada; y si la sombra de una superficie continúa por largo espacio debilitándose poco á poco hasta quedar en claro, entonces se deben señalar con lineas los diferentes espacios de sus grados, para que despues al tiempo de dar el colorido no haya duda en la regla que se ha de seguir.

Todavia habia mucho que hablar del dibuxo, el qual tiene mucha conexîon con la composicion; pero es menester saber qué cosa sea composicion. La composicion en la Pintura es aquel modo ó regla de pintar, mediante la qual se unen y arreglan entre sí todas las partes de una obra de Pintura. La mayor obra de un Pintor es un quadro de historia: las partes de ésta son las figuras, estas se dividen en miembros, y los miembros en superficies. Y siendo el dibuxo aquella regla con la que se señalan los contornos de cada superficie; y siendo estas unas veces pequeñas, como en los animales, y otras sumamente grandes, como en las figuras colosales y edificios; para dibuxar las primeras bastan las reglas que hasta aqui se han dado, como el velo usado en la forma explicada; pero para las segundas se necesitan otras.

Para esto es menester traer á la memoria todo quanto se ha dicho acerca de las superficies, de los rayos, de la pirámide y de la seccion, igualmente que de las lineas paralelas del espacio ó pavimento, del punto céntrico, y de la linea céntrica. Dibuxado el pavimento con las dichas paralelas, se han de levantar las paredes, y todo lo demas que llamamos superficies rectas y verticales, en cuya operacion apuntaré brevemente el método que yo sigo.

Empiezo primeramente por los fundamentos, y dibu-

buxo en el pavimento la extension y grueso de las paredes, en lo qual solo he tomado leccion de la naturaleza, pues de una mirada nunca se pueden ver mas que dos superficies rectas á la vez de un cuerpo que conste de ángulos rectos. En el diseño del fundamento de las paredes solo tiro aquellos lados que se presentan á la vista, y principio por los mas lexanos, determinando despues por las paralelas señaladas en el pavimento lo largo y lo ancho de las paredes. A cada paralela cuento una braza, y el medio de cada una de aquellas lo tomo en la comun interseccion que hacen sus diámetros. Con estas medidas señalo con exâctitud la anchura y extension de las paredes que se levantan desde el pavimento. Por ellas saco con facilidad la altura de las superficies, pues la medida que hay entre la linea céntrica y el sitio del pavimento en donde empieza á elevarse el edificio, ha de servir de regla y escala para todo él. Y si se quiere que ésta elevacion sea quatro veces mas que la altura de las figuras que se han de pintar dentro, estando la linea céntrica á la altura de ellas, esto es, á tres brazas, no hay sino señalar tres veces ésta distancia ácia arriba desde la tal linea: con lo qual se podrá dibuxar, mediante estas reglas, qualquiera superficie angular. *Lámina VI.* A B, pilastras ó paredes de diez brazas.

Ahora falta hablar del modo de dibuxar las superficies circulares. Estas se originan de las angulares, y mi método es como se sigue. Hago un quadrado, y dentro inscribo un círculo: luego divido los lados de aquel en tantas partes iguales, como divisiones tiene la linea del rectángulo que se hizo en el quadro; y tirando rectas desde todos los puntos de la linea dicha á los otros, queda todo aquel espacio dividido en quadrados pequeños. Despues formo un círculo con el diámetro que me parece, de modo que corte mútuamente las

pa-

paralelas, y noto los puntos de las intersecciones, que despues paso á los respectivos lugares de las paralelas del pavimento puesto en perspectiva. Pero como sería indecible trabajo cortar todo el círculo con paralelas muy espesas, hasta tanto que por medio de una infinita série de puntos se tirase la linea de su circunferencia; por esto, lo que hago es señalar ocho ó mas intersecciones, y despues tiro á pulso la circunferencia por los puntos señalados. Mas facil sería hacer éste contorno en la sombra, con tal que el cuerpo que la causase tuviese la luz arreglada, y estuviese en el lugar que debia.

Habiéndose hablado ya del dibuxo de las superficies angulares y circulares con el auxîlio de las paralelas, quando son de tamaño grande; hablarémos ahora de la composicion. Esta es aquella regla con la qual se unen y coordinan entre sí las partes que componen una obra pictórica. La mayor obra de un Pintor no es hacer una figura colosal, sino un quadro de historia; pues para esto se requiere mucho mas ingenio que para lo otro. Las partes de la historia son las figuras, las partes de estas son los miembros, y las de estos son las superficies; porque de estas se hacen los miembros, de los miembros las figuras, y de las figuras una historia que constituye la última y mas excelente obra de un Pintor. De la union y compostura de las superficies nace aquella gallardía y aquella gracia que llaman belleza; porque si un rostro tiene unas superficies grandes y otras chicas, en unas partes muy ácia fuera, y en otras muy ácia dentro, como se advierte en el semblante de un anciano, será á la verdad cosa feísima: pero quando las superficies de un rostro estén tan unidas entre sí y compuestas, que vayan poco á poco obscureciéndose las luces, y degenerando en sombras suaves sin que se noten ángulos, entonces forma-

marán un semblante bello y de la mayor hermosura. Esto supuesto, es parte de la composicion buscar é imaginar la mayor gracia y belleza que se pueda en las superficies ó formas. Para llegar á saber esto no he encontrado regla mas cierta que la observacion de la naturaleza; y asi el principal estudio debe ser considerar y reflexîonar con la mayor atencion la forma que da el marabilloso artífice de todas las cosas, que es la naturaleza, á los miembros del cuerpo humano, en cuya imitacion es menester exercitarse con el mayor estudio, aprovechándose para esto, como ya se ha dicho, del velo ó de la quadrícula. Y quando se hayan tomado del natural las formas que parezcan mas bellas, al tiempo de ponerlas en práctica, lo primero que se ha de mirar ha de ser los términos, para tirar las lineas á los puntos precisos y con todo arreglo.

Esto es en quanto á la composicion de las superficies; ahora hablarémos de la de los miembros. La composicion de los miembros requiere principalmente que todos ellos sean entre sí proporcionados. Llámanse bien proporcionados quando todos corresponden con propiedad respecto al tamaño y á su oficio, respecto á la especie y á los colores, y á las demas cosas como á la belleza, á la magestad &c. Si en una figura se pusiera una cabeza muy grande, el pecho muy pequeño, la mano disforme, el pie lo mismo, y el cuerpo sumamente gordo, ésta composicion sería horrible á la vista. Esto supuesto, es necesario tener una regla cierta para el tamaño y medida; para lo qual aprovecha mucho observar, quando se copia un animal, sus huesos principales, y considerar mentalmente su grandeza, pues estos como nunca padecen alteracion, siempre ocupan el mismo espacio. Despues es necesario colocar en sus propios parages los nervios y músculos, y luego se visten de carne con su piel. Aqui me dirán algunos tal

vez

vez que ¿cómo he dicho yo en otra parte que al Pintor solo le incumbe lo que se ve, y no lo que está oculto? No hay duda que es asi; pero así como para hacer una figura vestida se debe dibuxar primero el desnudo, y luego se van poniendo las ropas arregladas á los miembros; así tambien para pintar un desnudo es preciso colocar en su debido lugar primero los huesos y músculos, y luego irlos cubriendo de carne, de modo que siempre se conozca su verdadero sitio. La misma naturaleza nos ha puesto delante de los ojos todas las medidas del cuerpo humano; y asi el estudioso hallará mucha utilidad en la investigacion de estas proporciones por sí propio en el natural, con lo qual el mismo trabajo le hará mantener firme en la memoria todo lo que haya aprendido en ésta operacion acerca de la proporcion de los miembros. Sirva de advertencia que para medir qualquier animal se debe tomar uno de sus miembros por medida firme, y por él se medirán los demas. El Arquitecto Vitruvio mide al hombre por el pie; pero á mí me parece mas digno que todos sus miembros se sujeten á la dimension de su cabeza, bien que, segun yo he observado, en casi todos los hombres la longitud del pie es igual á la que hay desde la barba hasta el vértice ó parte superior de la cabeza: por lo qual es necesario medir todos los demas miembros por uno de estos dos, de modo que en toda la figura no se halle miembro que no corresponda á los demas en longitud y anchura. Ademas de esto es fuerza cuidar de que todos los miembros tengan su respectivo oficio, para el que fueron criados. El que corre mueve los brazos tanto como los pies; pero un Filósofo, que está perorando, debe tener en todos sus miembros la mayor compostura y modestia. Un Pintor llamado Demón pintó á Hoplícito peleando de tal manera, que parecia vérsele el sudor; y á otro descansan-

Ii do

do tendido sobre sus armas casi sin aliento. Hubo quien pintó á Ulises de modo que todos conocian que se fingia loco, no siéndolo. Muy alabado es de los Romanos aquel quadro en que conducen muerto á Meleagro, en donde está vivamente expresado el sentimiento de los que le llevan, y el movimiento que hacen con todo el cuerpo; y al contrario en la figura del cadaver, que está verdaderamente muerta, cayéndose cada miembro por su lado, como manos, dedos, cabeza, y en fin todo concurre á expresar la muerte de aquel cuerpo que es lo mas dificil que hay; pues el hacer que todos los miembros de un cuerpo estén generalmente sin accion ni movimiento alguno es obra de un Maestro consumado, así como lo es tambien el darles viveza á todos. Asi, pues, en todas las pinturas se ha de observar que cada miembro de por sí esté en su movimiento propio, de modo que qualquiera arteria por mínima que sea esté en accion, á fin de que la figura que se represente viva, lo parezca en la realidad, y la muerta un difunto verdadero. Entonces se dice que una figura está viva, quando parece que hace algun movimiento; y muerta, quando los miembros no hacen nada, esto es, que ni se mueven ni sienten. En cuya suposicion la figura que quiera el Pintor esté viva, hará que todos sus miembros tengan movimiento y accion, siempre guardando los límites de la gracia y la belleza, de lo qual abundan mucho aquellos movimientos que siguen la misma direccion que el ayre, y tienen tambien mucha viveza. Ademas de esto en la composicion de los miembros se ha de atender á la especie, pues sería cosa muy impropia que en la figura de una Elena ó de una Ifigenia se notasen las manos de una vieja ó una labradora; ó si en la de un Nestor se hiciese el pecho de un jóven, ó la cabeza muy delicada; ó si en la de un Ganimedes se le pusiese la frente llena de arrugas,

ó las piernas tan nerviosas como las de un luchador; ó si en la de Milon, hombre extremamente rubusto, se advirtiesen las caderas y vacíos muy flacos. Igualmente la figura que tenga la cara llena y abultada, será muy impropio que tenga los brazos delgados y consumidos; y al contrario, el que pintase á Aquemé-nides con aquel semblante con que dice Virgilio que le halló Eneas en la Isla, debe ponerle los demas miembros con la misma extenuacion y debilidad, pues de otro modo sería muy ridículo (H). Tambien ha de haber correspondencia entre los colores; pues la figura, cuyo rostro sea sonrosado y con mucha frescura, no ha de tener el pecho y brazos morenos, y de color desagradable. De éste modo tenemos ya dicho lo bastante acerca de la composicion de los miembros, y lo que se debe observar en quanto á su tamaño, su oficio, su especie y su color, pues siempre es preciso que todas las cosas correspondan y convengan entre sí con arreglo á la verdad: porque no se ha de hacer una Venus ó una Minerva en trage de pobre mendigo, ni tampoco un Marte ó un Júpiter con adornos mugeriles. Los Pintores antiguos tenian cuidado, no obstante que ambos Dioses eran de un parto, de representar al uno de ellos algo mas robusto, y al otro algo mas agil: tambien hacian que á Vulcano se le conociese que era cojo, por detras de sus vestiduras: ¡tanto era el cuidado que tenian en dar á cada cosa su oficio, su especie y su dignidad!

Ahora se sigue la composicion de las figuras, en la qual consiste toda la ciencia y alabanza del Pintor. De esto se ha dicho ya algo en varios lugares mas abaxo, hablando de la composicion de los miembros, pues es evidente que todas las figuras de una historia han de tener conexîon entre sí en quanto al oficio y tamaño. Porque si en un banquete se pintára una porcion de

Centauros en la mayor agitacion y desórden, sería una locura poner enmedio de tan horrible bulla á alguna figura durmiendo con los vapores del vino. Tambien sería gran defecto que en una misma distancia hubiese figuras baxas y otras altas, ó que un perro tuviese el mismo cuerpo que un caballo. Muy digno de vituperio es lo que yo veo no pocas veces, pintar un edificio, y las figuras que están dentro parece se hallan encerradas por fuerza en un calabozo por la estrechez en que están, que apenas caben sentadas. Todas las figuras deben tener suficiente espacio para el oficio á que se destinan y segun su tamaño; y para que un quadro historiado sea digno de alabanza y de la admiracion de quantos le miren, es menester que tenga tal gracia y belleza, que complazca y deleyte los ojos y el ánimo de los inteligentes, y de los que no lo entienden.

Lo primero que en un quadro llama la atencion es la abundancia y variedad de obgetos; pues así como en los manjares y en la Música agrada la novedad, así tambien se recrea y alegra el ánimo con la multitud y variedad de las cosas que ve: y asi en la Pintura lo mas agradable que hay es la diversidad de figuras y de colores. Será abundante y agradable una historia quando en ella se vean mezclados en sus lugares á propósito ancianos, jóvenes, matronas, doncellas, niños, animales domésticos, como perrillos, páxaros, caballos y corderos, edificios &c., y en fin siempre que la abundancia y diversidad de obgetos sean apropiadas al asunto, será laudable; pues á los que lo miran se les pasa el tiempo, considerando cada cosa de por sí, embelesados con la gracia y la fecundidad de la idea del Pintor. Esta abundancia debe ir, en mi dictámen, adornada y llena de variedad grave y moderada, segun la dignidad ó lo reverente del asunto. Nunca alabaré á aquellos Pintores, que para manifes-

tar

tar que no tienen escasez de ideas, y para que en sus quadros no quede lugar vacío, no se quieren limitar á una composicion arreglada, sino que van esparciendo por todo el lienzo las figuras, sin órden y confusamente, y asi en vez de representar la historia el asunto que se quiere, solo representa una junta tumultuosa; pues tal vez requiere un asunto pocas figuras, y así como las pocas palabras, con tal que sean sentenciosas, dan magestad á un Príncipe, así tambien en una historia un razonable número de figuras causa dignidad, y en su variedad puede haber gracia. No me gusta de ningun modo la soledad en un quadro, pero tampoco me agrada la multitud de figuras que le quitan la dignidad. Yo quisiera que en un quadro se observase la práctica de los Poetas trágicos y cómicos, que en sus composiciones solo introducen las personas necesarias; y asi en mi dictámen ninguna historia ha de tener tanta multitud y variedad de cosas, que no puedan todas expresarse debidamente con nueve ó diez figuras; así como Varron, que en sus convites, para evitar la bulla y confusion, nunca juntaba mas de nueve personas. Siendo, pues, tan agradable la variedad, hará éste efecto una pintura quando todas las actitudes y posturas de las figuras sean diferentes. Unas se pondrán de modo que se miren de frente con las manos levantadas, transparentándose el resplandor de la luz por entre los dedos, y plantarán siempre sobre el un pie: otras tendrán el rostro de perfil, y los brazos tendidos, plantando sobre ambos pies, y cada una de por sí estará en actitud diferente, y con distintos pliegues en las ropas. Habrá figuras sentadas, otras de rodillas y otras casi tendidas en el suelo: otras habrá desnudas, si no lo repugna el asunto, y otras medio vestidas y medio desnudas, guardando siempre el decoro de la honestidad, pues todo lo que ofende al pudor, y demas

par-

partes del cuerpo que no son del todo agradables, deben ir cubiertas con paños, con hojas ó con las manos. Apeles pintaba siempre á Antígono por el lado en que no tenia el defecto del ojo; y Homero quando pinta á Ulises, que despues del naufragio va corriendo por aquella selva tras de las voces de las mugeres, por no hacerle ir desnudo, le hace que coja una rama de un arbol, y se cubra su desnudez. Dicen que Pericles tenia la cabeza muy larga y sumamente fea, por lo qual nunca le pintaron ni le esculpieron con ella desnuda, como á los demas, sino siempre con morrion. Ademas refiere Plutarco, que los Pintores antiguos quando tenian que pintar un Rey, si éste tenia en su semblante algun defecto, le representaban siempre con la mayor semejanza que podian, mas no ponian la deformidad, sino que la enmendaban en lo posible. Esta modestia y decoro se debe observar en un quadro de historia, descartando ó cohonestando todo lo que sepa á obscenidad. Finalmente se ha de poner el mayor cuidado, como ya tengo dicho, en no repetir ni el gesto, ni la actitud de una figura en otra. Y para que los que miren el quadro estén con la mayor atencion, es menester que las figuras inanimadas que contiene, parezca que están vivas, expresando los afectos de sus ánimos; pues es la cosa mas natural llorar con quien llora, reir con quien rie, y compadecerse con quien se lamenta, por la fuerza tan grande que tiene para con nosotros la semejanza. Estos movimientos del ánimo se conocen por los del cuerpo, pues en los melancólicos vemos que por la tristeza de sus pensamientos, y por la debilidad de la enfermedad están atenuados, y casi sin fuerzas, pálidos, descaidos, y como muertos los miembros. Los que se lamentan tienen el semblante caido, la cabeza sin firmeza, y los demas miembros abandonados. Los furiosos, como están enardecidos con el

el enojo, y se les incha el rostro, y los ojos despiden fuego, agitados de ésta manera, tienen muchísimo ímpetu y fiereza en sus movimientos. Pero quando estamos alegres, entonces tomamos actitudes agradables, y nos movemos con agilidad. Mereció Eufranóro un grande elogio, porque en la figura de Alexandro representó el rostro de Páris con tal expresion y tan al vivo, que al mirarle se le reconocia por el Juez de las Diosas, por el amante de Elena y por el homicida de Aquiles. Célebre fue tambien Demon, en cuyas obras inmediatamente se conocia al iracundo, al injusto, al inconstante, al inexôrable, al clemente, al piadoso, al vanaglorioso, al humilde, al feroz. Pero sobre todos ponen á Arístides Tebano, émulo de Apeles, el qual expresó estos afectos del ánimo con tal vehemencia, que no es posible lleguemos nosotros á aquel punto de perfeccion, por mas estudio y diligencias que hagamos. Debe saber el Pintor muy bien las varias actitudes y movimientos del cuerpo humano, lo qual se ha de tomar en mi sentir del mismo natural con mucho cuidado: la cosa es muy dificil, porque los movimientos del ánimo son infinitos, y por estos se gobierna el cuerpo. Ademas: ¿quién creerá, sino el que por sí mismo lo haya experimentado, que es sumamente dificil el pintar un rostro riyendo, y evitar el que parezca que llora? ¿Quién será tambien el que pueda, no habiendo puesto en ello el mayor estudio, pintar bien una cabeza de aquellas, cuya boca, barba, ojos, mexillas, y nariz se configuran de la misma manera para la risa que para el llanto? Por esto es menester estudiar continuamente el natural, y tomar siempre aquellos primeros movimientos, y principalmente se han de pintar aquellas cosas que hacen pensar mas, y no aquellas que inmediatamente se adivinan.

Pero me parece será del caso referir algunas obras de

de invencion mia en quanto á las actitudes, y otras que tomé del mismo natural. Primeramente yo juzgo que todas las figuras deben moverse en general con cierta gracia ácia aquel obgeto que forma el principal asunto. Ademas de esto me agrada que haya en un quadro alguna figura que llame la atencion de los espectadores, y como que les haga señas con la mano para que vean lo que alli hay; ó tambien que demuestre querer ocultar la accion, y con semblante feroz y ojos espantosos amenaze al que quiera acercarse á verla, ó como que le advierte que hay alli un gran peligro ó una cosa portentosa; ó tambien que con sus gestos excite la risa del que mira ó le mueva á llanto. Finalmente es necesario que todo lo que hacen entre sí las figuras, ó entre ellas y los espectadores, concurra á manifestar y declarar la historia. Mucho aplauso mereció Timantes de Chipre con aquella tabla con que venció á Coloteyco; porque habiendo representado la tristeza de Calcas, puso aun mas triste el rostro de Ulises, y al ir á pintar á Meneláo, como ya habia apurado todos los primores del arte en las otras expresiones, no encontró que hacer para expresar el acerbo dolor de un padre, y asi le cubrió la cabeza con un paño para dexar á la consideracion de los demas el tormento que demostraria aquel semblante por la pena que le afligia. Es célebre tambien la nave que se ve en Roma, pintada por Gioto Toscano, en la que pintó á los once discípulos de Jesu-Christo tan pasmados y atónitos por ver á su compañero caminar por las aguas, que cada uno de por sí manifestaba la admiracion y asombro interior que tenia; pero con tales actitudes, que en todos se veía obraba diferentemente aquel afecto.

Pero es preciso abreviar todo éste Tratado de los movimientos; porque entre ellos hay algunos que llaman los inteligentes *pasiones*, como la ira, el dolor, la alegría,

gría , el temor , el deseo y otros asi. Hay tambien movimientos únicamente del cuerpo ; porque éste se mueve de muchos modos diferentes , como quando crece, quando enflaquece , ó quando le asalta una enfermedad estando sano , ó quando recobra la salud , ó finalmente quando muda de lugar. Pero como nosotros los Pintores queremos expresar por medio de los movimientos de los miembros los afectos del ánimo ; dexando á un lado las disputas , solo tratarémos del movimiento , que digamos se ha hecho al mudar de sitio.

Todas las cosas para moverse de un puesto pueden hacer siete viages ; pues se pueden mover ácia arriba, ácia abaxo , á la derecha , á la izquierda , apartándose, acercándose ó dando vueltas. Todos estos movimientos quisiera yo que se vieran en una pintura ; y asi debe haber figuras que caminen al frente , otras que se retiren , otras que se dirijan ácia la derecha y otras ácia la izquierda ; unas estarán de frente , otras de espaldas, unas baxándose y otras levantándose.

Pero como al dibuxar todas estas cosas se quebrantan algunas veces las reglas y el órden que debe haber; me parece será oportuno referir aqui algunas particularidades acerca del movimiento de los miembros y de la posicion local que he sacado yo del natural , para que se vea la moderacion con que es preciso valerse de ellos. El hombre , segun he observado , en todas sus actitudes pone siempre el tronco del cuerpo perpendicularmente debaxo de la cabeza , que es lo que pesa mas en todo él. Siempre que un hombre planta sobre un pie solo , queda el pie sirviendo de basa perpendicular á la cabeza , y casi siempre se endereza el rostro ácia donde vuelve la punta del tal pie. En quanto á los movimientos de la cabeza nunca son de modo que no tenga debaxo de sí , vuélvase al lado que se vuelva , alguna parte del cuerpo que la sostenga , á me-

nos que no extienda el un brazo á la parte opuesta, para que sirva de contrapeso. Vemos por experiencia que quando un hombre con el brazo extendido sostiene en la mano algun peso, retira atras el pie para que contrapese, y cayga sobre él todo el cuerpo para que no falsée. Un hombre puesto de pie derecho no puede levantar la cabeza mas que para mirar la mitad del cielo; ni puede volverse al un lado, sino hasta tocar con la barba en el ombro. Tampoco podemos volvernos por la cintura hasta que quede el ombro perpendicular con el ombligo, sino algo menos. Los movimientos de las piernas y de los brazos son mas libres, con tal que con su postura no ofendan al pudor: por lo regular las manos nunca se levantan mas que la cabeza, ni el codo mas que los ombros, ni el pie mas que la rodilla, ni tampoco se aparta del otro mas distancia que su longitud. He observado que quando levantamos un brazo, todas las partes del cuerpo de aquel lado siguen el mismo movimiento, pues hasta el talon del pie correspondiente se levanta del suelo por el movimiento del brazo. A éste tenor hay muchas cosas que deberá advertir y notar el curioso y diligente; y recelo que las que hasta aqui he apuntado sean tan manifiestas y claras, que parezca superflua su noticia; pero no he querido dexar de ponerlas, porque á muchos he visto que han errado en ellas.

Las actitudes y movimientos demasiado violentos hacen que en una sola figura se vean al mismo tiempo el pecho y los riñones, lo qual siendo imposible en la execucion, es tambien muy ingrato para la vista. Pero hay algunos que piensan que quanto mas esforzada y violenta está una figura en la posicion de sus miembros, tanto mas viva parece; y asi olvidando la dignidad y decoro de una pintura, imitan los movimientos y ademanes de los truanes; por lo que sus obras

no

no solo quedan destituidas de toda gracia y hermosura, sino que descubren el inmoderado genio del autor. Deben, pues, las figuras de un quadro tener movimientos moderados, agradables, y convenientes á lo que se quiere representar; las doncellas con postura modesta y decorosa, y con gallardía y sencillez en sus adornos propios de su edad; su actitud ha de ser mas quieta y tranquila que agitada. Homero, á quien siguió siempre Zeuxîs, fue de parecer que las mugeres se habian de pintar siempre con la mayor hermosura; los mancebos con movimientos ligeros y de regocijo, con muestras de ánimo varonil y esforzado; los hombres manifestarán mas firmeza en sus movimientos, su actitud debe ser bella y dispuesta para manejar con soltura los brazos; los ancianos darán señales de lo pesado y tardo de sus cuerpos, la actitud cansada, de modo que ademas de sostenerse igualmente sobre ambos pies, se apoyen con las manos á otra cosa. Finalmente todos los movimientos del cuerpo han de ser conexôs con aquellos afectos del ánimo que se quieran representar, guardando siempre la dignidad que debe tener cada figura. Tambien es necesario que los semblantes expresen con la mayor vehemencia las pasiones fuertes del ánimo. Esta regla de los movimientos y actitudes es muy comun en todo género de animales, pues nunca se ha de pintar un Buey, que solo sirve para arar, del mismo modo que un fogoso Caballo como el Bucéfalo; pero para representar la famosa hija de Inaco convertida en Vaca, es menester figurarla en la accion de correr con los brazos levantados, y la cola del mismo modo. Con esto basta en quanto á los movimientos de los animales.

Como todos estos movimientos de que hemos hablado, son necesarios, me parece será bien explicar de qué modo se les da tambien movimiento á las cosas

inanimadas en la Pintura ; porque los cabellos , las ramas y las hojas que parece se mueven en un quadro, causan muchísimo gusto. Los cabellos , segun mi dictámen , deben moverse de siete modos , lo mismo que las figuras ; porque á la verdad ellos se enroscan y forman rizos , se esparcen por el ayre como la llama , van ondeando unos sobre otros ; unas veces están ácia un lado , y otras ácia otro. Las ramas se doblan formando arco ácia arriba , en parte ácia dentro , y otras se rodean al tronco como una cuerda. Esto mismo sucede en los pliegues de los paños , pues así como de un tronco nacen muchas ramas , así tambien de un pliegue nacen otros muchos , y en ellos se ven todos estos movimientos de modo que apenas habrá pliegue que no los tenga todos. Es menester advertir que en todos los movimientos ha de haber facilidad y soltura que manifiesten gracia , y no violencia y dureza. Pero como siempre queremos que los paños sean apropiados á los movimientos , siendo por su naturaleza graves , y por consiguiente inclinados á la tierra , con lo que se deshacen pronto los pliegues , por eso será oportuno colocar en un ángulo del quadro la cabeza del Zéfiro ó del Austro que sople entre algunas nubes , y de éste modo levantará ácia una misma parte los paños. Asi se conseguirá tambien que la parte de las figuras en donde bate el ayre , quedará ceñida de la ropa , y se verá la gracia del desnudo por detras de ella , y al otro lado las ropas ondeando en el viento con variedad de pliegues. En esto se observará que no vaya el movimiento de la ropa contra el viento , y que los pliegues no sean muy agudos ni redondos.

Todo lo dicho acerca del movimiento de los animales , y de las cosas inanimadas debe ocupar mucho la atencion de los Pintores al executar lo que se ha explicado acerca de la composicion de las superficies,

de

de los miembros y de las figuras. Y puesto que ya se ha tratado de las dos primeras partes de la Pintura, que son el dibuxo ó contorno, y la composion, falta ahora hablar de la adumbracion ó del clarobscuro. Ya se ha demostrado suficientemente la fuerza y virtud de la luz para variar los colores, pues sin alterarse de ningun modo estos hemos explicado de qué manera se manifiestan ó mas claros ó mas obscuros, segun la la mayor ó menor luz que reciban. Se ha dicho tambien como con el blanco y el negro se expresan en la Pintura las luces y las sombras, y que los demas colores vienen á ser la materia á que se agregan los varios accidentes de la claridad ú obscuridad. Esto supuesto, dexando aparte todo lo demas, debemos explicar ahora el modo de servirse el Pintor del blanco y del negro. Mucha marabilla causó á los Pintores antiguos el ver que Polignoto y Timantes no usaban mas que de quatro colores, y Aglaofonte solo de uno; porque entre tanto número de ellos como juzgaban que habia, les parecia que eran muy pocos los que manejaban aquellos hombres tan célebres, y creian que un Pintor sobresaliente debe usar muchísimos colores. Es verdad que la multitud y variedad de colores da mucha gracia y hermosura á un quadro; pero es menester que el buen Pintor ponga todo su estudio en saber usar bien del blanco y del negro, empleando todo su cuidado y diligencia posible en su buena y oportuna colocacion. Pues así como las luces y sombras manifiestan á la vista los parages en que se relevan las superficies, y los en que se esconden ó se retiran, y quánto se dobla ó declina cada parte; así tambien la buena disposicion del blanco y negro hace aquel efecto que tanto elogio acarreó á Nicias, Pintor Ateniense, y que con tanto cuidado deben buscar todos los profesores, que es el que la pintura tenga mucho relieve. Dicen que el célebre Zeu-

xîs

xîs fue el primero que supo poner en práctica ésta regla del claro y obscuro, y que ninguno de los otros Pintores antiguos sobresalió en ésta circunstancia. En mi dictámen á nadie se le puede dar el título ni aun de mediano Pintor, que no sepa á fondo la fuerza que tiene en todas las superficies cada luz y cada sombra. Siempre alabaré aquella cabeza, que agradando así á inteligentes, como á ignorantes, tenga tal relieve, que parezca que sale del quadro: y al contrario para mí ningun mérito tendrá aquella en que solo se conozca el arte en el contorno. La composicion debe ir bien dibuxada y con buen colorido; y asi para que un Pintor llegue á merecer la deseada alabanza, debe ante todas cosas señalar las luces y las sombras, considerando que en la superficie en que hieren los rayos de luz debe estar el color muy claro y luminoso, y despues debe ir apagándose poco á poco y obscureciéndose. Finalmente es menester considerar cómo corresponden las sombras en la parte opuesta de las luces, pues ninguna superficie de ningun cuerpo iluminado hay en donde no se advierta una parte clara, y la opuesta obscura. Y como esto pertenece al saber imitar las luces con el blanco, y las sombras con el negro, por eso encargo se ponga el mayor estudio en conocer qué partes van tocadas de luz, y quáles de sombra. Esto se aprende por el mismo natural; y luego que se tiene un perfecto conocimiento de ello, se aclarará el color en su correspondiente sitio con blanco, lo menos que se pueda, y en la parte opuesta se le rebaxará con negro siempre parcamente. De éste modo, con éste contrapeso, digámoslo asi, del blanco y el negro aparecen las cosas con mayor relieve. Despues se irán apretando estas plazas obscuras poco á poco, hasta que se consiga el efecto que se busca; para lo qual no hay juez, como el espejo, en donde mira-

rada una pintura bien hecha, adquiere otra tanta mas gracia; y al contrario si está defectuosa, lo parece mucho mas en él. Enmiéndense, pues, con el espejo las cosas copiadas del natural, y permítaseme apuntar aqui algunas que yo he observado. He visto por la experiencia que toda superficie plana conserva únicamente por todas partes su color; pero las cóncavas y convexâs lo varían, pues por un lado son claras, y por otro obscuras. Esta alteracion de color en una superficie que no es plana aturde mucho á un Pintor perezoso; pero como haya apuntado con exâctitud, segun se dixo, la masa de la luz y de la sombra, no tendrá dificultad al tiempo de dar el colorido, pues lo que hará será mezclar blanco ó negro en aquella superficie señalada sin pasar de la division, con lo qual tendrá la primera mancha. Despues seguirá apretando mas el obscuro, y aclarando el claro, y deshaciendo cuidadosamente el uno con el otro en la division, de modo que se interne el primero en el segundo como si fuese humo, sin que haya nada de recortado. Téngase presente que nunca se ha de hacer una superficie blanca enteramente; aun al pintar una vestidura blanca no se ha de usar el color blanco puro, pues en la Pintura solo el blanco puro es con lo que puede el Pintor representar la mayor fuerza de la luz, y con el negro la mayor obscuridad y tinieblas de la noche. En las ropas blancas se ha de usar uno de los quatro géneros de blanco (Y) que sea bastante claro; y en los paños negros se ha de emplear el color mas obscuro. Finalmente el blanco y el negro usados con destreza y arte representan á los ojos superficies de oro y plata y de resplandeciente cristal. Por esto son muy dignos de reprehension algunos Pintores que indiscretamente usan el blanco y el negro, y sin miramiento alguno, de modo que yo quisiera que el blanco costase

mas

mas caro que el color mas exquisito ; ó que solo se hiciese dicho color y el negro de aquellas perlas de Cleopatra que ablandaba á fuerza de vinagre , para que no los desperdiciasen tanto. De ésta suerte tendrian las pinturas mas gracia y mas verdad ; porque no es posible ponderar lo que aprovecha á una obra que se use en ella con parsimonia el negro y el blanco. Zeuxîs solia reprehender á los Pintores porque no sabian en qué consistia la demasía ; y en caso de disimular algun error , mas bien se puede disculpar á los que gastan mucho negro , que á los que usan mucho blanco. La práctica del pintar me ha hecho conocer que la naturaleza misma aborrece la obscuridad , y apetece la claridad ; y asi conforme vamos adelantando, siempre nos inclinamos mas á la hermosura de las luces , y todos amamos lo claro y alegre ; por lo qual es menester poner freno á la mayor inclinacion y propension que tenemos , porque alli es mas facil el errar.

Esto baste en quanto al blanco y al negro : en quanto á los demas colores es menester observar tambien cierta regla , de lo qual hablarémos ahora brevemente. No dirémos en dónde se halla el buen cinabrio ó bermellon , ó aquellos colores mas exquisitos , sino de qué modo se han de mezclar entre sí los colores mas excelentes , y se han de hacer las tintas necesarias para pintar. Dicen que Eufranóro , Pintor antiguo , escribió un Tratado de esto ; mas ya no exîste. Nosotros que hemos sacado á la luz pública el arte de la Pintura, ya sea publicando lo que los antiguos dixeron , ó ya poniendo en órden y método una cosa enteramente original á fuerza de nuestro propio trabajo , seguirémos con el mismo sistema que hasta aqui segun nos hemos propuesto. Todas las tintas que pueden producir los géneros de colores que conocemos , deben mirarse en el quadro con toda la gracia y belleza que sea posible.

La

La gracia resultará quando los colores se hallen distribuidos con cierto cuidado y prolixidad : por exemplo, pintando á Diana guiando las mudanzas de un bayle, sería muy conveniente para el fin propuesto vestir á la Ninfa que estuviese á su lado con ropas verdes , la otra de blanco , la siguiente de color de rosa , la de mas allá de amarillo &c. Y ademas es preciso observar en ésta diversidad de colores que los mas claros estén al lado de los mas obscuros , pero siempre diferentes , y de éste modo la variedad de los colores causa mas gracia , y el contraste de ellos mas belleza. Poniendo el color roxo entre el azul y el verde hace resaltar á estos de un cierto modo magestuoso ; el blanco al lado de qualquier color le da claridad y viveza. Los colores obscuros dicen muy bien entre los claros, y lo mismo estos entre aquellos. Esto supuesto , el Pintor dispondrá la colocacion de sus colores para un quadro segun el método referido. Hay algunos que emplean el oro sin miramiento alguno , creyendo que la abundancia de él da magestad á la pintura ; nada de esto apruebo ; antes bien si se me ofreciera pintar la Dido de Virgilio que tenia el carcax de oro , y el cabello sujetado con cintas de lo mismo , los ceñidores y guarniciones del vestido de oro , los frenos de los caballos que tiraban de su carro de oro igualmente , y en fin en todo resplandecia el oro , lo que haría sería imitar éste metal con los colores , y no poner nada del verdadero, pues entonces heriría en la vista de los que la mirasen la reverberacion de tanto oro. Y siendo la principal destreza del Pintor el manejo científico de los colores ; puesto el oro en mucha cantidad en una tabla, se verá cómo muchas de las superficies que debian ser claras , parecen obscuras , y otras al contrario que debian estar obscuras , se muestran claras é iluminadas. Los ornatos que se ponen á un quadro , como son co-

 lum-

lumnas y cornisas hechas de escultura pueden ser muy bien de oro ó plata , ó doradas , pues todo esto sirve de decoro y magnificencia á un quadro bien acabado (K).

Concluimos , pues , de hablar acerca de las tres partes de la Pintura. Hemos tratado del diseño de las superficies pequeñas y grandes ; de la composicion de los miembros y figuras , y de lo concerniente á los colores, en quanto al uso que debe hacer de ellos el Pintor. Y finalmente hemos recapitulado todo el arte de la Pintura , incluyéndole en estas tres partes , que son Dibuxo, Composicion y Clarobscuro.

LI-

LIBRO TERCERO.

Pero para formar un Pintor perfecto de modo que llegue á merecer los elogios que hemos referido, faltan aún varias cosas que decir, las quales no debo omitir en ninguna manera, aunque seré lo mas breve que me sea posible. El oficio del Pintor es dibuxar y dar el colorido á qualquiera cosa que le presenten con lineas y colores en una superficie plana, de modo que con un determinado intervalo, y cierta colocacion del rayo céntrico parezcan las cosas pintadas como si fuesen corpóreas, y totalmente semejantes á las verdaderas. El fin del Pintor debe ser adquirir fama, gusto y crédito con sus obras, mas bien que riquezas; lo qual lo conseguirá siempre que sus pinturas detengan y deleyten la vista y el ánimo de los que las miren. El modo de llegar á alcanzar esto ya se dixo, quando se trató de la composicion y del clarobscuro; pero ademas de esto quisiera yo que el Pintor fuera hombre de bondad, instruido en las ciencias para que pudiera mejor hacerse cargo de todo lo que hemos dicho. La bondad y agrado tiene mas fuerza para captarse la benevolencia general que lo marabilloso de la industria ó del arte. Ademas es cosa sabida que la benevolencia coadyuva mucho para que un artífice adquiera estimacion y bienes; pues de ésta benevolencia se origina que los poderosos le dan que hacer, teniendo mucho mas gusto en que se le proporcione una ganancia al que es modesto y de suaves modales, que no al sobervio y altanero, aunque tal vez tenga mas habilidad. Siendo esto asi deberá tener el Pintor sumo cuidado en su modo de portarse y en sus modales, mostrando siempre afabilidad y agrado, para que por estos medios pueda

atraerse la benevolencia de todos, único y fixo asilo contra la pobreza, y tambien la ganancia, auxîlio excelente para la mayor perfeccion de una obra. He dicho que quisiera estuviese el Pintor instruido en las ciencias; pero principalmente la Geometría debe ser su mayor estudio. Muy bien decia Pánfilo, antiquísimo y excelente Pintor, primer Maestro de jóvenes nobles en ésta arte, quando decia que nadie podia ser buen Pintor sin saber Geometría. Y en efecto los primeros rudimentos en que estriva toda el arte de la Pintura los comprehende con facilidad el Geómetra; mas el que no tiene alguna tintura de ésta ciencia no es posible que se haga cargo de ellos bien, ni que llegue á entender ninguna de las principales reglas de la Pintura. Asi, pues, es mi dictámen que el Pintor no debe despreciar el estudio de la Geometría. Tambien debe leer con atencion las obras de los Poetas y Retóricos, pues los ornatos de ellas tienen mucha conexîon con los de la Pintura: ademas le dará muchas luces, y le servirá de no poco auxîlio para inventar y componer una historia la conversacion de los hombres literatos y abundantes de noticias, pues es evidente que el principal mérito consiste en la invencion, la qual tiene la virtud de agradar y deleytar por sí sola sin el auxîlio de la Pintura. Deleyta el leer la descripcion de la Calumnia que pintó Apeles, segun Luciano, y no creo que sea fuera de propósito el referirla aqui para que aprendan los Pintores á inventar y componer con novedad y sublimidad. Veíase en la tabla un hombre con desmesuradas orejas, y á su lado dos mugeres que representaban la ignorancia y la sospecha. En otra parte se veía la Calumnia en figura de muger hermosa, pero demostrando en el semblante mucha malicia y astucia, en la mano izquierda tenia una antorcha, y con la derecha asía por los cabellos á un mancebo que le-

levantaba las manos al cielo. Al lado de éste habia un hombre pálido y seco, feo y de aspecto feroz, como que estaba muy consumido y acabado por los trabajos de la guerra, llamado con razon el encono. Acompañaban tambien á la Calumnia otras dos mugeres, que eran la asechanza y la mentira, y la componian los adornos. Despues se veía la penitencia ó arrepentimiento vestida con una ropa obscura y sucia en acto de arañarse, con violentas contorsiones, y detras de ella iba la vergonzosa y honesta verdad. Este quadro, cuya sola descripcion deleyta el ánimo, ¡quánto gusto causaría el verle pintado de mano de tal Maestro! ¡Qué dirémos de aquellas tres hermanas doncellas, á quienes llama Hesíodo Egle, Eufrosine y Tália, las quales las pintaron asidas de las manos, y vestidas de una ligera y transparente gasa sin ceñir, y querian que significasen la liberalidad! Porque la una da, la otra recibe, y la tercera vuelve el beneficio; condiciones que precisamente se han de encontrar en la liberalidad perfecta. ¡Quánta fama alcanzan los profesores con unas invenciones tan ingeniosas! Por esto exôrto yo á los Pintores aplicados á que estudien los Poetas y Retóricos, como tambien otros varios autores eruditos hasta familiarizarse con ellos, pues de unos ingenios tan cultivados podrán sacar muchas noticias provechosas, con las quales adornarán y hermosearán sus composiciones, que es lo que mas acredita una obra de Pintura. Fidias, Pintor excelente, confesaba que de Homero habia aprendido á pintar la figura de Júpiter con magestad. A mí me parece que nuestros Pintores, dándose á la lectura de los Poetas, podrán adelantar mucho y fecundar su imaginacion, con tal que se apliquen mas á estudiar que á ganar. Pero muchas veces sucede que no pocos jóvenes deseosos de su adelantamiento y aplicados, se cansan á lo mejor, mas porque no saben el mé-

método de aprender, que porque les incomode la fatiga del estudio. Por ésta razon es preciso explicar el modo y el método que se ha de observar para llegar á ser profesor excelente.

Principiemos, pues, asi: todos los grados de la enseñanza los debe sacar de la naturaleza misma; y la regla de la perfeccion se ha de conseguir á fuerza de diligencia, de estudio y de práctica. Yo quisiera que los principiantes de Pintura hicieran lo que hacen los Maestros de escribir, los quales enseñan primero á formar las letras separadas, luego á juntar las sílabas, y últimamente las palabras. Lo mismo se debe observar en la Pintura; lo primero se ha de enseñar á hacer el contorno de las superficies, que son como el alfabeto de la Pintura, despues se enseñará á unir estas superficies, y luego la forma de todos los miembros de la figura con distincion y separadamente, tomando de memoria todas las diferencias que puede haber en ellos, que son muchas y muy notables. Hay muchas personas que tienen la nariz encorvada, otras chata, torcida ó ancha; algunas tienen los labios tan prominentes, que parece que se les cae la boca; y otras, cuyos labios son tan sutiles, que las agracia infinito: y en fin todos los miembros tienen un cierto punto de propiedad y proporcion, que á nada que se altere causará extraña variacion en él. Los miembros de un niño son redondos, de modo que parece están hechos á torno, segun lo lustrosos que son, y luego que llegan á adultos ya se vuelven ásperos, y se varían. Todo esto lo aprenderá el Pintor aplicado en la naturaleza misma, y exâminará por sí propio con reflexîon las formas particulares de cada cosa, considerándolas, y mirándolas con la mayor atencion y cuidado. Considerará la actitud que guarda el que está sentado, y cómo doblan las piernas en ella, y caen sin violencia alguna: considerará la postu-

tura del que está de pie , y en fin , no debe haber parte en toda la figura de que no tenga noticia , y de quien no sepa el oficio y la proporcion , eligiendo siempre entre todas , no solo las mas propias y semejantes, sino las mas bellas. El antiguo Pintor Demetrio se aplicó mas á expresar los obgetos con la mayor propiedad que podia , que á elegir lo mas bello y agraciado. Por ésta razon se han de escoger entre todas las figuras aquellas partes mas bellas y proporcionadas , poniendo todo el cuidado posible en saber en qué consiste la verdadera belleza para executarla en todo. Esto es sin duda sumamente dificil , porque nunca se encuentran en un solo sugeto todas las perfecciones de la belleza , sino que están repartidas en todos ; pero por lo mismo es preciso estudiar con el mayor conato por aprenderlo, pues el que sepa las cosas de mas sublimidad y se exercite en ellas , hallará suma facilidad en las otras quando se le ofrezca practicarlas. No hay cosa por dificil y abstracta que sea , que no se pueda alcanzar á fuerza de estudio y práctica : pero para que el estudio no sea inútil ó pernicioso , es menester huir de lo que hacen algunos , que buscan la alabanza y el crédito trabajando guiados por su propia fantasía , sin sujetarse á considerar y mirar el natural ; pues estos no aprenden á pintar bien , sino se sueltan la mano para desatinar. La idea de la verdadera belleza no solo no se dexa descubrir por los ignorantes , sino que aun los que saben la disciernen con dificultad. Zeuxîs , Pintor famoso , y el mas sábio y de mayor destreza , quando tuvo que pintar la tabla , que se habia de exponer al público en el templo de Diana , lexos de fiarse de su propio ingenio , como hacen casi todos los Pintores de estos tiempos , antes de ponerse á pintar de pura imaginacion, pensó que para hacer una cosa totalmente bella , no solo no podia él idearla por sí solo , sino que aun quan-

quando la quisiese tomar del natural, tampoco hallaría en un solo sugeto todas las perfecciones que buscaba; y asi eligió cinco doncellas entre todas las de la Ciudad las mas hermosas, y de ellas tomó aquellas partes mas bellas y proporcionadas para trasladarlas á la pintura. Obró en esto Zeuxîs como sábio; porque quando los Pintores no ponen á la vista lo que quieren imitar, sino que quieren hallar la belleza en sola su imaginacion, y adquirir fama de éste modo; no solo no la adquieren con semejante trabajo, sino que se acostumbran á una pésima manera de pintar, que despues no la pueden dexar aun á costa de los mayores esfuerzos. Pero el que se acostumbre á hacerlo todo por el natural, tendrá la mano tan hecha á lo bueno, que todo lo que execute parecerá natural, que es lo único á que se anhela en la Pintura. Pues si en un quadro hallamos la cabeza de un hombre que conocemos, aunque al mismo tiempo haya en el lienzo mil primores del arte, con todo nada atrae tanto la atencion como el retrato conocido. ¡Tanta fuerza y poder tienen en sí las cosas enteramente parecidas al natural! Esto supuesto, todo lo que haya de hacer el Pintor debe estudiarlo antes por el natural, y luego se elegirán de él las cosas que parezcan mas bellas y mas apropósito. Pero es menester no hacer lo que algunos que siempre pintan en tablas muy pequeñas; antes al contrario, nunca se debe pintar sino en grande, de modo que las figuras sean á lo menos casi del mismo tamaño que el natural. En las figuras pequeñas se esconden muy bien aun los mayores defectos, pero en las grandes aun los mínimos están patentes. Escribe Galeno que vió un anillo en que estaba pintado Faetonte en su carro tirado de quatro caballos, en donde se distinguian perfectamente los frenos, los pechos y los pies. Dexen los Pintores éste primor á los artífices plateros, y exercítense
ellos

ellos en cosas mas grandiosas ; pues el que sepa pintar ó modelar una figura grande , podrá tal vez de un solo rasgo hacer una pequeña con perfeccion : pero los que están acostumbrados y hechos á trabajar cosas pequeñas , facilmente errarán en las grandes. Hay algunos que copian las pinturas de otro , y adquieren reputacion en éste género de trabajo , en el qual se exercitó Camálides , Escultor , quien hizo doce vasos imitando el estilo de Zenodóro , de suerte que no se diferenciaban en ninguna manera de las obras de éste. Mucho se engañan los Pintores si piensan que los que han llegado á ser Maestros consumados en el arte han hecho otra cosa , que procurar pintar los obgetos del mismo modo que los pinta la naturaleza á nuestros ojos en la quadrícula ó velo. El que se dedique á copiar las obras de otro , por ser mas facil , que copiar del natural , respecto de que en la Pintura están los obgetos firmes , mas bien quisiera yo que se exercitará en copiar obras de Escultura , aunque fuesen medianas, que no pinturas , aunque fuesen muy buenas (L). Porque copiando un quadro , solo aprendemos á imitar y sacar un traslado parecido ; pero copiando del modelo , aprendemos á imitar , y estudiamos al mismo tiempo el efecto de las luces , para lo qual ayuda mucho el mirarlas con los ojos algo cerrados al través de las pestañas , para que parezcan algo mas obscuras las luces. Tal vez aprovechará mas el exercicio de modelar que la práctica del pincel , porque la Escultura es arte mas facil que la Pintura. Nadie podrá pintar bien una cosa sin que sepa perfectamente todos los relieves que tiene , y esto se aprende mejor modelando que pintando. Es evidente que en qualquiera edad ó época se pueden encontrar Escultores á lo menos de mediano mérito ; mas Pintores todos son á qual mas miserable é ignorante (M). Finalmente sea en la Pintura ó en

la Escultura siempre debemos tomar por modelo y direccion algun exemplar de los buenos para imitarle y mirarle ; y al tiempo de copiarle es menester que vaya unida la diligencia con la presteza , de modo que el Pintor no levante nunca el pincel ó lapicero de lo que trabaja sin haber resuelto y determinado decididamente en la imaginacion lo que ha de hacer , y el modo con que lo ha de perfeccionar ; pues siempre es mas facil enmendar en la fantasía , que borrar el error que ya executó la mano. Ademas de esto , quando ya estemos acostumbrados á copiar qualquiera cosa del natural , habrémos llegado á un grado mas eminente que Asclepiodóro , de quien dicen que era el mas veloz que se conocia en pintar ; porque en aquello en que mas exercicio tenemos , está mas pronto el entendimiento, mas apto y mas vivo , y la mano quando va guiada por regla mas cierta y segura , trabaja con mas soltura. El haber muchos Pintores tardos es porque tienen rezelo y miedo de emprender una cosa á la que no están muy hechos , y que no poséen en fuerza del estudio que hayan tenido. Y mientras que andan por estas tinieblas de los errores , van tentando y buscando el camino que han de seguir con el pincel , á manera de los tímidos ciegos que van tocando con el palo la calle que no saben. Nadie , pues , se ponga á trabajar sin haber reflexîonado antes lo que va á hacer , y sin haberse exercitado en ello mucho de antemano. Y siendo la principal obra de un Pintor la historia , en donde se ha de encontrar la abundancia y la excelencia de todas las cosas , es preciso absolutamente saber pintar con perfeccion de todo, en quanto alcance el entendimiento , no solo la figura humana , sino la de todos los anîmales , y demas obgetos que percibe la vista y son dignos de mirarse , para que nadie eche menos en un quadro aquella variedad y abundancia , sin la qual nin-

ninguna obra tiene estimacion. Es particularidad verdaderamente grande y apenas concedida á los antiguos, el ser no solo excelente en todas las cosas, sino ni aun mediano: pero es menester estudiar y poner de nuestra parte el mayor cuidado y estudio en todo aquello que puede acarrearnos mucho crédito, y mucho vituperio el no saberlo. Nicias, Pintor Ateniense, pintó las mugeres bellísimamente; pero Zeuxîs le aventajó, como á todos los demas en esto. Eráclides fue excelente para pintar una nave. Serapion no supo pintar un hombre, y en todo lo demas tenia habilidad. Alexandro, el que pintó la habitacion de Pompeyo, fue sobresaliente en pintar todo género de quadrúpedos especialmente los perros. Aurelio, como que siempre estaba enamorado, nunca pintaba otra cosa que Diosas, poniéndolas el rostro de la dama que amaba. Fidias gustaba especialmente de expresar en sus pinturas la magestad de los Dioses mas que no la belleza de los hombres. La habilidad principal de Eufranóro era pintar Héroes, poniéndolos tal ayre y dignidad, que nadie le igualó en ello. Asi, pues, no todos supieron hacer bien todas las cosas, sino que la naturaleza se dividió entre todos estos ingenios, segun lo que mas le adaptaba á cada uno. No por esto hemos de dexar nosotros de procurar instruirnos y exercitarnos en todo; antes bien debemos perfeccionar con el estudio y aplicacion los dotes de la naturaleza. Tampoco hemos de dexar por negligencia cosa alguna que nos pueda servir de adquirir fama. Finalmente quando se nos ofrezca pintar una historia, imaginarémos primero el modo y el órden con que hemos de ajustar la composicion, á fin de que haga el mejor efecto que sea posible; y tanteando los pensamientos que nos ocurran en el papel, exâminarémos el todo y las partes despacio, oyendo el parecer de nuestros amigos; y será nuestro ma-

yor anhelo el pensar y meditar cada cosa de por sí, de modo que no haya obgeto en toda la obra, cuyo lugar y colocacion no la sepamos bien. Para que esto se haga con mas exâctitud, se pondrá una quadrícula delante de los modelos que se hayan hecho, para que al ir á unir y acordar la composicion, puedan colocarse las figuras en su respectivo lugar. Para perfeccionar el trabajo pondrémos la posible diligencia junto con aquella celeridad necesaria para que no engendre tédio el acabarlo; pero no tanta que nos precipite el deseo de concluirlo. De quando en quando es preciso dexar el trabajo, y recrear y despejar el ánimo; y no hacer nunca lo que muchos, que emprenden una obra y á la mitad la dexan para comenzar otra, sino concluir enteramente lo que una vez se empezó. Enseñó á Apeles cierto profesor un quadro, y le dixo: *en un instante lo he pintado*; á lo que le respondió Apeles: *sin que tú lo dixeras lo he conocido; y lo que extraño es que no hayas pintado infinitos de éste modo.* He visto muchos Pintores y Escultores, y tambien muchos Poetas y Oradores (si es que hay en estos tiempos quien merezca tal nombre) que emprendieron con indecible ardor algunas obras, y habiéndose entibiado luego, dexaron lo principiado sin concluirlo ni perfeccionarlo; y al mismo tiempo solía venirles al pensamiento otro proyecto, y lo empezaban con el mismo ahinco que el otro. De ningun modo apruebo yo éste modo de pensar: porque todo aquel que quiera que sus obras agraden á la posteridad, es preciso que las castigue bien primero, y las perfeccione con gran cuidado, pues en muchos casos sirve tanto la diligencia como el ingenio. Pero al mismo tiempo es menester huir de la superstición, digámoslo asi, de algunos, los quales con el deseo de que sus obras no tengan defecto alguno, y estén con la posible perfeccion, consiguen que las con-

su-

suma el tiempo antes que lleguen á estar concluidas. Los Pintores antiguos murmuraban de Protógenes, porque nunca sabia levantar la mano de lo que pintaba; y tenian razon, porque lo que se ha de procurar es poner en una cosa toda aquella diligencia de que es capaz el ingenio; pero el querer mas de lo que las propias fuerzas alcanzan, ó de aquello que conviene, mas propio es de un ánimo obstinado que diligente. Es, pues, necesario poner en todas las cosas una diligencia moderada, pedir consejo á los amigos aun al tiempo de emprender el trabajo, y llamar para que vean la obra á algunos de quando en quando, y de éste modo podrá llegar á agradar á todos. Podemos hacer caso muy bien de las opiniones de la multitud siempre que no estemos presentes á ellas. Apeles dicen que solía esconderse detras de la tabla que presentaba al público para que habláran con mas libertad, y poder escuchar con mas decencia los defectos que ponian á su obra. Con todo yo quisiera que nuestros Pintores oyesen sin reparo ni reserva lo que cada uno dixese francamente de las pinturas segun su parecer; porque esto ayuda mucho para conocer la verdad de las cosas, y para hacerse bien quistos. No hay nadie que no se precie de poder dar dictámen sobre una obra de otro, y es menester hacerse cargo de que los dichos de los envidiosos y maldicientes en nada pueden cercenar una justa alabanza. Por esto el Pintor debe escuchar lo que diga cada uno; pero antes debe juzgar por sí mismo su obra, y corregirla lo mas que pueda.

Esto es lo que me ha parecido apropósito decir en éste Tratado; lo qual si puede de algun modo ser útil á los Pintores, espero por único prémio de mi trabajo que me retraten en las pinturas que hagan (N), para que de éste modo acrediten á los futuros el agradecimiento que tuvieron al beneficio recibido, y manifies-

fiesten que yo he sido profesor de ésta arte. Pero si no ha correspondido mi obra al concepto que tenian formado de mí, á lo menos no me culparán de haberme creido yo alguna vez capaz de ello: y si mi ingenio no ha podido acabar una cosa que solo el intentarla es laudable, acuérdense que en las empresas de mucha dificultad suele ser mérito el emprenderlas. Tal vez habrá quien supla lo que á mí me ha faltado, y pueda dar mas luces y auxîlios á los Pintores en ésta nobilísima arte, lo qual, si llega á suceder, le suplico, quan encarecidamente puedo, que emprenda y tome á su cargo tan honroso y útil trabajo con vigor y eficacia, para que lleve el arte al último grado de perfeccion y excelencia. Sin embargo será mucha complacencia siempre para mí el haber sido el primero que ha escrito sobre tan ingeniosa arte, cuya dificil empresa, si no he podido llevarla hasta aquel punto que aguardaban los lectores, échese la culpa mas bien á la naturaleza, que á mí mismo, la qual parece ha impuesto la ley de que todas las artes han de tener principio en cosas defectuosas, puesto que, segun el comun axîoma, nada nace perfecto. Y los que vengan despues de mí, si se hallan con mas capacidad y fuerzas, podrán conducirlo al cúmulo de la posible perfeccion.

NO-

NOTAS.

(A) Quiere decir con ésta expresion, que no tiene anchura alguna.

(A) Braza llamamos en castellano á la distancia que hay del extremo de una mano á otra, estando los brazos extendidos en una linea recta. Esta distancia es igual por lo comun á la altura del hombre, por lo qual parece, que la medida que Alberti llama *brazo* ó braza, será diferente, respecto que da tres de ellas á la estatura humana.

(C) Toda ésta operacion, tan prolixamente explicada, se reduce á señalar el pavimento de una estancia en una pintura, en cuyo supuesto, si ha de coger todo el quadro (segun parece que habla aqui Alberti), parece ocioso que se haga ésta demarcacion *en un espacio pequeño*, y no en el mismo lienzo en que se va á pintar. Al punto A de la lámina le llama equivocadamente punto de vista, debiendo llamarle punto de la distancia, pues el de la vista es M, desde donde se tiran todas las rectas á las divisiones de la basa para señalar las baldosas del pavimento.

(D) El florin tiene diferentes valores, segun el pais, por lo qual no se puede asignar el equivalente de nuestra moneda, pues no sabemos de qué florines habla aqui Alberti. El valor justo del talento tampoco se puede calcular, porque no siempre era igual.

(E) Varios han ventilado la preferencia y superioridad entre la Pintura y la Escultura, ya en atencion á

las

las prerogativas, qualidades y ventajas propias del arte, y ya respecto del mayor primor ó dificultad para el artífice. Pero á mí me parece que puede acabarse tan reñida controversia, considerando que el Escultor en una obra tiene que atender á la composicion de las figuras, á su dibuxo y expresion, y al efecto que deben hacer desde el sitio en que se han de colocar; pero el Pintor ademas de todas estas cosas ha de atender al relieve que deben tener las figuras, al efecto de la luz, que debe ser el mejor y mas agradable, al colorido proporcionado y adequado á cada figura de por sí, al contraste armonioso de los colores, y á la exâcta division de términos que se ha de conocer en la composicion, de modo que se vea el ayre que hay entre la figura que está delante, y la que está detras, prescindiendo de la dificultad suma de poner los escorzos bien entendidos, de la qual carece la Escultura; pues aunque caben en los baxos relieves, en estos debe ser el mayor cuidado del artífice el evitarlos por el mal efecto que hacen regularmente á la vista.

(F) En el Real Gabinete de Historia natural se ven infinitas piezas de mármoles y jaspes que representan cabezas, países, edificios y otras cosas con tanta perfeccion, que parece entró el arte á ayudar á la naturaleza.

(G) Esto se llama dibuxar por quadrícula, la qual es precisa quando se copia un quadro grande para la mayor exâctitud &c.

(H) Aun sin tanta oposicion y discordancia puede haber desconveniencia entre los miembros de una figura, pues si, por exemplo, se le ponen á una Matrona de estatura prócer y esbelta, y proporcion delgada las

las manos muy redondas y gruesas, será un defecto notable contra el arte ; é igualmente lo será si sucediese al contrario.

(Y) No se sabe qué géneros de blanco son los que aqui menciona Alberti , pues ahora solo se gasta el albayalde para la pintura al óleo , y la cal para el fresco.

(K) Estos ornatos son los marcos de talla ó bronce, que regularmente se ponen á las pinturas , para su mayor decencia.

(L) En éste lugar habla Alberti con los que aun no están muy firmes en el dibuxo, y manejo del clarobscuro , segun los efectos naturales de la luz , en cuyo estudio insiste el autor que se exerciten los jóvenes para que adquieran costumbre y hábito de lo bueno; despues de lo qual es indispensable que copien y estudien en las obras de los Maestros acreditados , y demas Pintores eminentes para instruirse en la belleza y distribucion de las tintas , y en el artificio de la composicion , como dice Leonardo de Vinci en la § I de su Tratado.

(M) Es claro que habla aqui Alberti de los Pintores de su tiempo , sin que pueda tener lugar ésta proposicion en nuestros dias , en que vemos felizmente competir en los primores del arte con aplauso universal á los Pintores y Escultores , siendo iguales al mismo tiempo los adelantamientos de la Arquitectura en sus profesores.

(N) Parece que aqui da á entender Alberti que su voluntad es , no de que retraten y copien la fisonomía de su rostro los Pintores en las obras que hagan;

 si-

sino que observen imitándole en esto las máxîmas y documentos que les da en sus tres libros : y es evidente que uno de los modos (ó quizá el mejor) de agradecer un beneficio á un Escritor ó á un Maestro, es executar lo que ordena en virtud de su ciencia y experiencia.

ERRATAS.

Pag.	Lin.	Dice.	Debe decir.
XVI.	última	la autor.	el autor.
49.	23.	Puedsee.	Puédese.
54.	14.	*opuestos.*	*puestos.*
67.	13.	se altera.	le altera.
177.	3.	*vaetos.*	*vastos.*





